VENEZIA ARTI

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Edizioni
Ca'Foscari

Nuova serie 1

Vol. 28 – Dicembre 2019

Venezia Arti

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Rivista diretta da
Silvia Burini
Giovanni Maria Fara

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/venezia-arti/

Venezia Arti

Rivista annuale - Nuova serie

Direzione scientifica
Silvia Burini (sezione Contemporaneo) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Giovanni Maria Fara (sezione Medioevo e Età Moderna) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico **Kosme de Barañano** (Universidad Miguel Hernández, Alicante, España) **John Bowlt** (University of Southern California, USA) **David Freedberg** (Columbia University, New York, USA) **Boris Groys** (Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, Deutschland) **Yoko Hasegawa** (Tama Art University, Tokyo, Japan) **Michel Hochmann** (École Pratique des Hautes Études, Paris, France) **Tanja Michalsky** (Bibliotheca Hertziana-Max-Plank-Institut für Kunstgeschichte, Roma, Italia) **Philippe Morel** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France) **Silvia Naef** (Université de Genève, Suisse) **Alina Payne** (Harvard University, Cambridge, USA) **Sebastian Schütze** (Universität Wien, Österreich) **Salvatore Settis** (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia) **Victor Stoichita** (Université de Fribourg, Suisse) **Chia-ling Yang** (The University of Edimburgh, UK) **Alessandro Zuccari** (Sapienza Università di Roma, Italia)

Comitato di redazione (sezione Contemporaneo) **Cristina Baldacci** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Matteo Bertelè** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Alessia Cavallaro** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Marco Dalla Gassa** (Università Ca' Foscari Venezia, Itat lia) **Giovanni De Zorzi** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Susanne Franco** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Michele Girardi** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Flavio Gregori** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Sara Mondini** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Maria Roberta Novielli** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Stefania Portinari** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Sabrina Rastelli** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Cecilia Rofena** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Silvia Vesco** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Medioevo e Età Moderna) **Pietro Conte** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Walter Cupperi** (Univere sità Ca' Foscari Venezia, Italia) **Craig Edwin Martin** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Elisabetta Molteni** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Simone Piazza** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Valentina Sapienza** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Piermario Vescovo** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Giulio Zavatta** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Caporedattore **Walter Cupperi** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile **Federica Ferrarin** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Redazione | Head office
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia
venezia.arti@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, Via Marco Polo 8, 35010, Borgoricco (PD)

© 2019 Università Ca' Foscari Venezia
© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons 4.0 Attribution alone Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons 4.0 Attribution alone International

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Venezia Arti
Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Sommario

Editoriale
Silvia Burini e Giovanni Maria Fara 5

IL CORPO DELL'ARTE

MEDIOEVO E ETÀ MODERNA

La rappresentazione della santità tra realismo e devozione nel polittico di Montefiore dell'Aso di Carlo Crivelli
Francesco De Carolis 11

Re-visioning St. Sebastian
Nicoletto Da Modena's Reworked Engravings of *St. Sebastian*
Bryony Bartlett-Rawlings 31

Da Correggio a Pordenone
A proposito di un *puer mingens* del Louvre
Caterina Furlan 41

La circolazione dei modelli: calchi da Michelangelo tra Emilia e Veneto, nella seconda metà del Cinquecento
Elisabetta Fadda 47

CONTEMPORANEO

The Electric Body
Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky
Nicoletta Misler 63

Salvador Dalí, i ritratti ibridi degli anni Venti
Elide Pittarello 73

La seconda pelle
Maria Ida Biggi 83

Le eclissi di una stella: Anna Moffo tra lirica, cinema, televisione
Paologiovanni Maione 97

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/venezia-arti/2019/1/
DOI http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2019/05

Remaking the Body Politic Anew through Mob and Gang
King Mob Echo and *Up Against the Wall Motherfucker* (1968-1970)
David A.J. Murrieta Flores 109

Il corpo femminile nelle ricerche artistiche di fine Novecento
Il caso di Vanessa Beecroft
Arianna Fantuzzi 125

Orizzonti biopolitici nelle azioni performative di Marina Abramović e Regina José Galindo
Matteo Valentini 137

ALIA ITINERA

L'insegna di Marcantonio Magno: nuove considerazioni
Mino Gabriele 153

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

Editoriale

Silvia Burini e Giovanni Maria Fara

Venezia Arti è una rivista annuale, fondata nel 1987 da Wladimiro Dorigo e Giuseppe Mazzariol come bollettino dell'allora Dipartimento di Storia e Critica delle Arti dell'Università Ca' Foscari: pubblicati dalla casa editrice Viella di Roma, ne sono quindi usciti ventitré numeri, l'ultimo dei quali, il numero doppio 22/23 del 2008/2009, pubblicato nel 2013. Con il numero 24 del 2014 *Venezia Arti* è diventata «Rivista del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari», e ha iniziato ad essere edita dalle Edizioni Ca' Foscari, sia in formato cartaceo, che in digitale (*open access*). I saggi sono pubblicati solo dopo aver ottenuto il parere favorevole da parte di esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima (*double-blind peer review*) condotto sotto la responsabilità della Direzione scientifica della rivista. Dal numero 25 del 2016, inoltre, la rivista è caratterizzata da *call* tematiche.

Con questo numero, *Venezia Arti* inizia una nuova serie, diretta da chi scrive. Rinnovata anche nei suoi organi costitutivi – Comitato scientifico, Caporedattore e due distinti Comitati di redazione, uno per la sezione del Medioevo e dell'Età Moderna, uno per il Contemporaneo, che vanno a sostituire il precedente Comitato di lettura –, la rivista si conferma aperta a studiosi di tutti i settori delle arti, incoraggiando fortemente una visione di tipo interdisciplinare e internazionale, capace di documentare, con sistematicità critica, avvenimenti e problemi della cultura artistica. Si segnala inoltre che un'antiporta figurata, pensata appositamente per la rivista da artisti contemporanei, si affianca alla storica copertina disegnata a suo tempo da Alberto Prandi.

Il problema del corpo e della sua rappresentazione, inteso nella sua accezione più ampia, che comprende anche la sua centralità nello sviluppo del pensiero scientifico, artistico e storico dal XV al XX secolo, nonché nella riflessione storiografica e metodologica, è il filo conduttore dei saggi pubblicati in questo numero. La prima sezione, dedicata al Medioevo e all'Età Moderna, è composta da cinque contributi, che indagano la pittura di Carlo Crivelli nelle Marche, la grafica di Nicoletto da Modena e quella del Pordenone, la fortuna dei calchi michelangioleschi fra il Veneto e l'Emilia nella seconda metà Cinquecento.

La seconda sezione, dedicata al Contemporaneo, è composta da sette contributi che spaziano dal 'corpo elettrico' nella danza russa ai ritratti ibridi degli anni Venti di Salvador Dalí, passando per il teatro e il cinema e il suo rapporto con il corpo, fino alle ricerche artistiche di fine Novecento e del XXI secolo, da Vanessa Beecroft a Marina Abramović e Regina José Galindo ma anche toccando casi come i gruppi Up Against the Wall Motherfucker e King Mob.

Chiude il volume, nella sezione «Alia Itinera» che s'inaugura da questo numero di *Venezia Arti*, un'indagine iconologica su una particolare insegna di Marcantonio Magno, in uso nell'editoria veneziana del XVI secolo.

I saggi qui raccolti, che sono stati selezionati attraverso il procedimento di revisione anonima fra pari che abbiamo in principio richiamato, coprono pertanto un ambito cronologico e tematico piuttosto vasto. Grazie alla diversità di approcci metodologici e storiografici proposti, crediamo di aver assolto il compito che ci eravamo prefissi quando abbiamo iniziato a pensare a questo numero, che offriamo oggi all'insindacabile giudizio del lettore.

Congedando il numero, ci pare doveroso ringraziare le Edizioni Ca' Foscari; Direttore, colleghi e personale tecnico-amministrativo del nostro Dipartimento; i colleghi che fanno parte dei Comitati scientifici e di redazione, e in particolare Walter Cupperi, per il suo prezioso e assiduo lavoro di coordinamento.

Venezia, il 1 dicembre 2019

Grisha Bruskin per *Venezia Arti*

Metamorfosi
1992
gouache, 29 × 25 cm

Il corpo dell’arte

Medioevo e Età Moderna

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

La rappresentazione della santità tra realismo e devozione nel polittico di Montefiore dell'Aso di Carlo Crivelli

Francesco De Carolis
Fondazione e Centro Studi Ragghianti, Lucca, Italia

Abstract The article seeks to draw attention to the saintly bodies depicted by Crivelli in the polyptych for Montefiore dell'Aso, considering them from different points of view. As written in the introduction, the figures painted by Carlo Crivelli are not simple representations of people, but contain deep religious meanings. The second part of the article focuses on the importance of the technical process of gilding used in the Montefiore panels for the definition of the holy figures, and its significance for a more precise dating. In its third part, the paper suggests a new identification for the Franciscan saint painted in half length with St. Anthony of Padua; the final section looks into Crivelli's mode of representing the holy bodies of St. Francis and, above all, of St. Louis of Toluse, who wears a ring in which the artist left a previously unnoticed inscription.

Keywords Ornamentation. Illusion. Franciscan saints. Devotion. Cult. Fruition.

Sommario 1 Introduzione. – 2 L'intensità del tratto: figure, dorature e tempi del polittico di Montefiore. – 3 La rappresentazione della santità I. Una proposta iconografica. – 4 La rappresentazione della santità II. Le figure di San Francesco d'Assisi e di San Ludovico da Tolosa.

1 Introduzione

A Carlo Crivelli è sempre stata riconosciuta la capacità di creare magnifici dipinti, dove i protagonisti indossano abiti e gioielli che si distinguono sia per le lussuose ornamentazioni che per i notevoli effetti di realismo lenticolare. A questo proposito, la mostra che venne organizzata a Boston pochi anni fa metteva in evidenza il singolare percorso che egli ha seguito nelle Marche centro–meridionali tra il 1468 e il 1494, dando prova di uno stile rinascimentale per molti aspetti alternativo a quello diffuso nei maggiori centri italiani.[1] Lontano dal gusto di corte, di certo una delle caratteristiche peculiari della produzione di Crivelli è l'atmosfera mistica emanata dalle figure dipinte nei suoi polittici, spesso commissionati da un'ampia gamma di committenti che appartenevano agli ordini mendicanti.

Partendo da questo assunto, il presente contributo intende soffermarsi sulle modalità usate da Crivelli nella creazione del corpo di alcuni dei suoi personaggi, cercando di comprendere meglio il ca-

A conclusione di questa indagine, per i consigli e le osservazioni, devo un sentito ringraziamento a Stephen Campbell. Sono inoltre debitore verso Daphne De Luca, per alcune informazioni sulla storia conservativa del polittico di Montefiore, e nei confronti dello staff della National Gallery di Londra, per l'ampia disponibilità riservatami durante lo studio della documentazione relativa alle opere della sua collezione.

1 Campbell S.J. 2015a. Il carattere della mostra è stato sottolineato da Hilliam 2018, 698.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-07-19
Accepted 2019-08-01
Published 2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation De Carolis, Francesco (2019). "La rappresentazione della santità tra realismo e devozione nel polittico di Montefiore dell'Aso di Carlo Crivelli". *Venezia Arti*, n.s., 28, 11-30.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/001

so presentato dal polittico di Montefiore dell'Aso, una delle più importanti opere realizzate dal pittore. Questo studio vuole pertanto contribuire a mettere meglio in luce le modalità di lavoro che venivano adottate dall'artista veneziano nella definizione dei personaggi, cercando di chiarire quanto i soggetti da lui dipinti non si limitassero ad essere immagini semplicemente riconoscibili grazie alla presenza di attributi che li identificavano, ma fossero il prodotto di una personale ricerca espressiva, che presentava vari livelli di significato.

Per far luce su questo aspetto, è necessario innanzitutto tener presente l'importanza giocata dall'evoluzione del ruolo assunto dalle immagini religiose a partire dalla fine del Medioevo e per tutto il Rinascimento. Se le immagini di Cristo, della Vergine e dei santi sono da sempre veicolo di pratiche devozionali, nel corso dei secoli le loro rappresentazioni, sia che fossero dipinti che opere in scultura, hanno rimpiazzato il compito svolto da reliquie e reliquiari. Tale importante ruolo non venne assunto solo dalle immagini ritenute miracolose, ma venne in genere estesa a tutte quelle raffiguranti soggetti sacri.[2] Studiosi quali Jean Wirth ed André Vauchez[3] hanno chiarito da tempo come nella lunga storia del culto cristiano delle immagini, la filosofia scolastica ed in particolare gli scritti di san Tommaso d'Aquino siano all'apice di un percorso di devozione basato sul concetto di rispecchiamento, che in quel periodo veniva stabilito tra carisma dei santi e le loro immagini create a scopo agiografico.[4] Queste ultime erano pertanto il mezzo visivo attraverso cui la devozione dei fedeli veniva indirizzata al culto vero e proprio nei confronti del sacro. Dal Medioevo al XVII secolo nel mondo cattolico si assiste ad un atteggiamento devozionale che va avanti con la convinzione per cui dipinti, sculture e stampe (non solo opere a destinazione privata, ma anche quelle inserite in cappelle ed altari di chiese) non rappresentavano semplici supporti visivi, ma oggetti con cui i fedeli instauravano un rapporto dettato da un profondo sentimento religioso e un altrettanto intima condizione di empatia.[5]

2 L'intensità del tratto: figure, dorature e tempi del polittico di Montefiore

Premesso ciò, è innanzitutto bene ricordare che il grande complesso venne eseguito per la comunità dei Frati Minori di Montefiore **[fig. 1]**, un piccolo centro a metà strada tra Ascoli Piceno e Fermo.[6] In origine la forma di questo altare era molto simile a quella dei polittici eseguiti per la cattedrale e la chiesa di San Domenico ad Ascoli, realizzati rispettivamente nel 1473 e nel 1476, con figure allogate su due ordini, la cimasa e – almeno per il polittico di Montefiore e per quello del duomo ascolano – una teoria di santi nella predella.[7] Le dimensioni delle tavole, divise tra Montefiore, Bruxelles e Londra, sono però maggiori rispetto a quelle predisposte per i dipinti ascolani, al punto da poter ritenere che si tratti del complesso d'altare più grande mai realizzato dall'artista.[8] L'importanza del lavo-

2 Si tratta ovviamente di tema che si basa sul rapporto tra immagine e agiografia, che nel Rinascimento dà forma all'*exemplum virtutis* incarnato dalle rappresentazioni visive dei santi di fronte agli occhi dei fedeli. Su questo punto la bibliografia è assai vasta si rimanda indicativamente a Golinelli 2000; Cornelison, Montgomery 2006.

3 Wirth 1986, 319-58, Vauchez 1999, 79-91.

4 In particolare Wirth parla di una incomprensione tra l'immagine e il soggetto che essa rappresenta. Il tema è stato più volte affrontato nel Quattrocento italiano, si rimanda pertanto in maniera esemplificativa alla trattazione dei casi di Mantegna e Beato Angelico da parte rispettivamente di Campbell S.J. 2010, 421-49 e Strehlke 2005, 203-14.

5 Riguardo al lungo periodo in cui è riscontrabile tale considerazione delle immagini sacre, si tenga presente come significativamente Santa Teresa d'Avila ha scritto importanti pagine a tal proposito. Vedi su questo tema quanto detto di recente da Niccoli 2011.

6 Sull'ambiente montefiorano e sui possibili committenti si rimanda alle osservazioni di Tomei 1999, 62. Cf. Anche Zampetti 1986, 265-6, Lightbown 2004, 186-7 e Golsenne 2017.

7 Le vicende della dispersione sono ripercorse da Zampetti 1999, 15-9. Per la ricostruzione della predella del polittico di Montefiore dell'Aso cf. Zeri [1961] 1992, 157-60. Circa la presenza di una predella nel polittico maggiore di San Domenico non si hanno evidenze tali da poter confermare che questo altare fosse del tutto identico agli altri due. Nonostante il *corpus* di Carlo Crivelli presenti un numero cospicuo di tavolette con santi che possono essere raccolte in un'unica predella (Zampetti 1986, 260-2 proponeva di collegarle al pentittico di Fermo) queste differiscono dagli scomparti dell'opera londinese per la diversa provenienza delle fonti di luce. Al contrario, nei casi del polittico per il duomo di Ascoli e per i francescani di Montefiore (ricostruito principalmente da Zampetti 1950, 22-3 e da Zeri [1961] 1992, 160-4, in particolare 162) le tavole della predella ed il resto del complesso d'altare condividono le stesse fonti luministiche.

8 Le tavole di Bruxelles sono di dimensioni 183 × 59,5 cm, mentre la cimasa della National Gallery 72 × 55cm. Nel polittico del duomo di Ascoli lo scomparto con la *Madonna col Bambino* misura 136 × 39 cm, mentre la cimasa 61 × 64 cm. Per quanto riguarda il primo polittico di San Domenico lo scomparto centrale 148 × 63 cm e la cimasa conservata a New York 69 × 63,5cm. Si tenga inoltre presente che le tavole dello scomparto principale conservate a Montefiore sono state tagliate in basso.

Figura 1 Carlo Crivelli, *Polittico di Montefiore dell'Aso*. Ricostruzione. Da: Anna Bovero, *L'opera completa di Carlo Crivelli*, Milano: Rizzoli, 1974

Figura 2 Carlo Crivelli, *Polittico di Fermo*. Ricostruzione. Da: *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice* (Catalogo della mostra. Boston, 22 ottobre 2015-15 gennaio 2016). London: Paul Holberton Publishing

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 11-30
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 3 Carlo Crivelli, *Maria Maddalena*. Particolare del vestito. 1470-1472. Tempera su tavola, 174 × 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco. © Foto dell'Autore

Figura 4 Carlo Crivelli, *Maria Maddalena*. Particolare del vestito. 1480 ca. Tempera su tavola, 152 × 49 cm. Amsterdam, Rijksmueum

ro ci pone pertanto di fronte ad un manufatto che può rivelare in maniera paradigmatica il carattere di santità e devozione che Crivelli era solito proporre attraverso le figure dei suoi altari.

Riguardo alla cronologia, ancora gli studi non sono riusciti a stabilire con certezza la datazione di questo polittico, di certo però eseguito entro il 1478,[9] e ad una riflessione in merito può contribuire l'attenzione nei confronti delle modalità di esecuzione tecnica delle varie parti dell'opera, che conferma una realizzazione attorno al 1472 circa, come indicato su base stilistica.[10] Per la produzione dei più ricchi polittici fatti da Crivelli, almeno fino al primo soggiorno a Camerino, datato attorno al 1482, è infatti possibile notare che oltre all'altare per Montefiore, quello per i domenicani di Fermo datato 1472 **[fig. 2]** risulta il solo in cui il pittore non usi alcuna doratura *a pastiglia*, stabilendo di fatto una situazione insolita nel novero dei dipinti di grandi dimensioni di questo periodo.[11]

L'importanza che rivestiva la scelta di una tecnica di doratura non è un dato secondario nell'analisi della produzione di un artista come Carlo Crivelli,[12] basti considerare ad esempio quanto nella figura della celebre Maddalena vengano adottate soluzioni tecniche ben diverse da quelle messe in opera solo pochi anni dopo: nel caso della santa eseguita per i francescani di Montefio-

9 Zampetti 1986, 256-66 e Tomei 1999, 39-62.

10 Zeri 1983, 569 lo data dubitativamente al 1470-1471 e dunque precedente a quello di Fermo, altrimenti detto ex Fesch, del 1472.

11 Wright 2015, 66 esalta le qualità decorative del polittico di Montefiore. Non si considerano nel novero i piccoli altari di questo periodo, come i due trittici di Valle Castellana, conservati presso la pinacoteca civica di Ascoli Piceno e sicuramente provenienti da piccole chiese. Allo stesso modo dovrebbe essere stata parte di un piccolo altare la *Madonna di Poggio di Bretta* del museo diocesano del capoluogo marchigiano, di cui non si conosce l'originaria collocazione ma che alla luce delle decurtazioni a cui è stata sottoposta e l'evidente vicinanza tipologica con i trittici citati poteva essere destinata ad una chiesa del contado. Occorre precisare inoltre che queste opere sono realizzate con poche applicazioni in oro, segno evidente che si trattava di lavori dai costi di produzione ridotti. Per opere connesse al periodo fermano dell'artista come la *Vergine col Bambino* di Macerata e la *Pietà* di collezione Johnson del Philadelphia Art Museum è difficile esprimere un parere, a causa del loro stato di conservazione, ma soprattutto della mancanza di precisi riferimenti e descrizioni della loro forma originale. Lo stesso giudizio sospeso vale per la *Pietà* Forbes del Fogg Museum di Harvard, che però dovrebbe essere più tarda. Riguardo infine il *Polittico di Monte San Martino*, il fatto che sia un prodotto realizzato assieme al fratello Vittore lo pone in un ambito del tutto singolare: infatti questi non riesce mai a raggiungere il grado di qualità di Carlo nella resa delle dorature, tanto da rimanere molto distante dalle capacità di sintesi tra ornamentazione/illusione che sono riconosciute al fratello maggiore.

12 Cf. Wright 2015, 57-77.

Figura 5 Carlo Crivelli, *Maria Maddalena*. Particolare del vasetto. 1470-1472. Tempera su tavola, 174 × 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco

Figura 6 Carlo Crivelli, *Maria Maddalena*. Particolare del vasetto. 1480 ca. Tempera su tavola, 152 × 49 cm. Amsterdam, Rijksmueum

re infatti, il tipico vasetto che contraddistingue la Maddalena è reso attraverso la semplice incisione della superficie dorata **[fig. 3]**, rispetto invece alla realizzazione in rilievo che caratterizza tanto il manico quanto il coperchio del contenitore sostenuto dalla santa oggi conservata al Rijksmuseum di Amsterdam **[fig. 4]**, la cui datazione è attestabile tra il 1475 e il 1480.[13] Allo stesso modo, le decorazioni che emergono dalla superficie dipinta e splendidamente plasmata nella tavola olandese, risultano assenti nelle definite e lussuose vesti e nel diadema indossate dalla santa del polittico marchigiano. Se in questa figura **[fig. 5]** sono realizzati esclusivamente in termini bidimensionali, usando la tempera in punta di pennello, che rende più incisive le forme, nella *Maddalena* conservata nei Paesi Bassi tali parti del dipinto prendono forma grazie a virtuosistici effetti rilevati **[fig. 6]**.[14]

Oltre alla differente modalità di lavorazione che emerge dal confronto con il resto della produzione, è nella considerevole affinità con cui vengono rese le graniture dell'oro che è possibile fissare la prossimità cronologica tra i polittici di Montefiore e Fermo.[15] Si noti infatti la fattura del riccio del pastorale del San Nicola di Cleveland **[fig. 7]** e di quello del San Ludovico da Tolosa **[fig. 8]**: in entrambi i casi Crivelli ne definisce in maniera virtuosistica la forma ricca di decori e profilature proprie del manufatto, sembrando anticipare le soluzioni incisorie visibili nel riccio di pastorale di Martin

13 Sulla fattura del vaso della *Maddalena* di Amsterdam, cf. Lightbown 2004, 270; Campbell C.J. 2015, 39-43, in particolare 41.

14 La forza della linea nel polittico è stata riconosciuta da tempo: Zeri 1983, 569 afferma che «il rovello fantastico e disegnativo è supremo»; mentre Golsenne 2017, 198-9 sottolinea quanto «la ligne est dotée d'une grande intensité».

15 Per le lavorazioni dell'oro in pittura, un quadro generale utile è quello riportato in Guarnieri, De Marchi 2014 e più di recente le osservazioni di Kim 2019, 191-226.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 11-30
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 7 Carlo Crivelli, *San Nicola di Bari*. Particolare del pastorale. 1472. Tempera su tavola, 96,2 × 32 cm. Cleveland, Cleveland Museum of Art

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 11-30
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 8 Carlo Crivelli, *San Ludovico da Tolosa*. 1471-1472. Tempera su tavola, 74 × 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 11-30
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

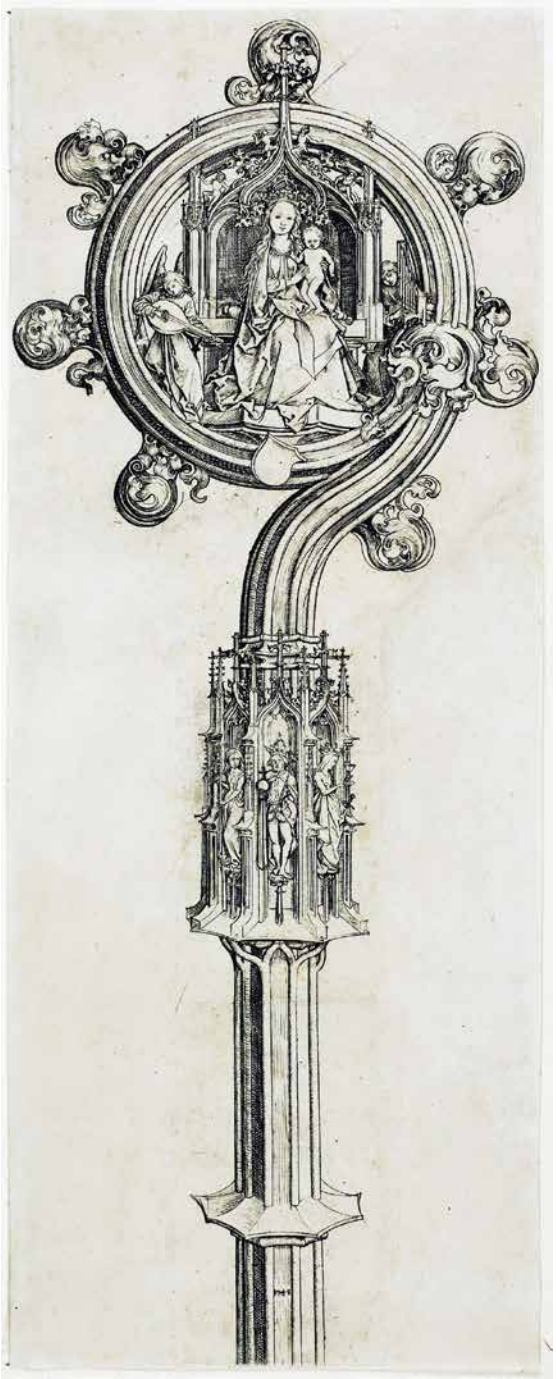


Figura 9 Martin Schongauer, *Riccio di pastorale.* 1475-1480 ca. Bulino su carta, 27,15 × 11,11 cm. Minneapolis Institute of Arts. © Minneapolis Institute of Art

Schongauer **[fig. 9]**, la cui datazione è stabilita dalla critica pochi anni dopo i lavori crivelleschi. D'altra parte le forti affinità tra i pastorali realizzati dal pittore veneziano con le soluzioni proposte nello stesso periodo dagli incisori d'oltralpe danno ulteriore riprova del fatto che per trovare puntuali riferimenti ornamentali di cui Crivelli può aver fatto tesoro, risulta molto utile rivolgersi all'incisione, non limitandosi alle soluzioni offerte dall'oreficeria e dalla pittura del tempo.[16] La fattura dei ricci del pastorale nei casi di Montefiore e Fermo, resa lavorando la superficie del fondale e distinta per un minuto intervento sulla doratura,[17] testimonia dunque il modo attraverso il quale l'artista stabilisce un'identità rappresentativa tra l'elemento ornamentale e quello illusionistico nella rappresentazione dei suoi personaggi. A ben vedere infatti la granitura viene usata minuziosamente per creare uno scorcio di calibrato realismo nel pastorale di *San Nicola*, mentre in quello tenuto in mano da *San Ludovico* è capace di rendere il manufatto con effetti tridimensionali.

Vi è inoltre da sottolineare che in merito alla lavorazione dell'oro, i due complessi pittorici richiamano ad un'ulteriore corrispondenza assai utile per dimostrare la loro vicinanza cronologica: la presenza di decorazioni realizzate con i medesimi punzoni.[18] Benché non siano fattori risolutivi nello stabilire la cronologia e più in generale le connessioni dirette tra le opere, tuttavia l'utilizzo dello stesso tipo di punzonatura è indizio che concorre a circoscrivere agli stessi tempi l'esecuzione dei due lavori. Si tratta infatti di decorazioni che, come per le graniture precedentemente ricordate, non hanno confronti simili con la restante produzione, che si distingue piuttosto per un passaggio dal rilievo della doratura *a pastiglia* nelle opere più ricche e sfarzose di ornamenti collocabili entro la metà degli anni Ottanta,[19] alla pittu-

16 Si fa riferimento in particolare alle opportune osservazioni in merito alle riprese dal Maestro di ES e dallo stesso Martin Schongauer a cui ha potuto attingere il pittore veneziano, vedi Geroni 1997, 222-31; Lightbown 2004, 253. Di riferimenti della *Maria Maddalena* alla *Vergine saggia* di Schonaguer cf. anche Bovero 1961, 63, nr. 33B. Per quanto concerne le stampe a motivi decorativi che Crivelli riproduce nel tessuto che pende dietro la scena della *Pietà* del Museum of Fine Art di Boston cf. Campbell C.J. 2015, 192.

17 Si noti come nel pannello di Cleveland Crivelli lavori il fondo oro con un motivo a griccia che sarà presente nei sontuosi polittici degli anni successivi per Ascoli e Camerino.

18 In calce si segnala il repertorio, valido però in ambito toscano, di Skaug 1993.

19 Tale passaggio ovviamente non è da intendersi drastico: infatti vi sono eccezioni come la *Pietà* della Pinacoteca Vaticana, la cui datazione è stabilita pressoché unanimemente alla fine del nono decennio del secolo, in cui le aureole sono rese *a pastiglia* e non create in scorcio; oppure l'aureola dell'*Immaco-*

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

ra illusionistica, in cui le figure vengono adornate di aureole e paramenti resi in scorcio con artifici illusionistici escogitati per creare l'inganno della profondità sulla superficie pittorica.

Le profonde affinità tra i due polittici sono inoltre ravvisabili nel trono della Vergine, dove, in entrambi i casi, viene mostrata una fattura pressoché identica per il panno di seta e la spalliera in porfido alle spalle delle figure dei santi.[20] Anche l'iscrizione ai piedi dei due scomparti è la medesima, con l'eccezione della data, che non è presente nel pannello belga.[21] Riguardo a questa mancanza Ronald Lighbown suggerisce che Crivelli dovette spendere diversi anni per eseguire il polittico di Montefiore.[22] Se questa è un'ipotesi difficile da dimostrare, importante è invece sottolineare come l'uso delle stesse parole e dello stesso carattere maiuscolo per realizzare le due firme potrebbe contribuire a circoscrivere l'esecuzione dei due polittici allo stesso periodo. La peculiarità di queste iscrizioni risiede nella presenza del verbo *pinsit*, in luogo ovviamente del corretto latino *pinxit*,[23] e in una forma che l'artista utilizza soltanto in rarissime occasioni: infatti, oltre ai casi di Montefiore e Fermo, tale sistema di firma si trova alla base del trono della Vergine del *Polittico di Massa Fermana*, datato 1468 e ritenuto unanimemente il primo lavoro compiuto nelle Marche, subito dopo l'arrivo del pittore a Fermo.

Riguardo alla tipologia di firma, è necessario precisare che la presenza del volgare latino *pinsit* in realtà campeggia anche nell'*Immacolata Concezione* del 1492, oggi conservata alla National Gallery di Londra.[24] In questo caso però potrebbe trattarsi di un'aggiunta, forse dello stesso artista.[25] L'iscrizione è chiaramente errata,[26] dato che il nome del pittore, la sua origine e il titolo di cavaliere sono in genitivo, invece di essere al nominativo, come invece correttamente appaiono nelle versioni di Fermo e Montefiore, creando una discordanza evidente tra l'uso corretto del latino volgare presente nelle opere realizzate all'inizio della sua attività marchigiana, e quello che si trova nell'*Immacolata Concezione* di Londra.

Al di là dell'errore grammaticale presente sui cartellini delle opere tarde di Crivelli,[27] è possibile ritenere che la comparazione delle firme apposte sotto i troni della Vergine nelle tavole di Bruxelles e New York, a cui si deve aggiungere anche quella apposta sul parapetto della tavola con *Cristo sorretto dagli angeli* di Londra,[28] sia un'ulteriore prova a conferma dell'ipotesi per cui i due polittici vennero dipinti in un lasso di tempo molto ravvicinato ed entro il 1473, quando l'artista si trasferisce ad Ascoli Piceno.

---

lata Concezione di Londra, che se nel disegno riprende la tipologia adottata nei polittici di Montefiore e Fermo, la resa è invece tutta a rilievo.

20 Su questo punto vedi quanto scritto nella scheda dell'opera di Christiansen 1984, 29-32, nr. 5.

21 Si può leggere infatti: «CAROLUS CRIVELLUS VENETUS PINSIT».

22 Lightbown 2004, 128.

23 L'artista scrive *pinxit* solo ben più tardi nella firma apposta sotto il trono della cosiddetta *Madonna della candeletta* eseguita dopo il 1490 per il duomo di Camerino, nella pala del 1493 per la chiesa di San Francesco a Fabriano ed oggi conservate presso la Pinacoteca di Brera, e nella cosiddetta *Pala Ottoni* della National Gallery di Londra, ed eseguita per i francescani di Matelica.

24 In basso a sinistra, su un cartellino, si può infatti leggere: «KAROLI CHRIVELLI VENETI MILITIS PINSIT [sic]».

25 Di Lorenzo 2008, 316 nota 7. Bovero 1961, 81 nota 131 riteneva che la parola *pinsit* fosse stata aggiunta da un restauratore. A tal proposito il restauro del cartellino è segnalato da Davies 1961, 165-6, nr. 906. Se fosse davvero un'aggiunta dovrebbe comunque essere antica, dato che è riportata, seppur in modo sbagliato, da Ricci 1834, 1: 228 nota 31. Presso il Research Center della National Gallery di Londra, l'*Examination Report* di David Bomford, datato 28 giugno 1983, riporta la seguente considerazione: «The signature and date in the lower left corner appear to be re-touched; it is not yet clear how much of the inscription is original».

26 cf. anche Lighbown 2004, 499. Un altro errore, stavolta meno manifesto, è quello che si può cogliere nella firma apposta sulla pala d'altare dipinta per la chiesa di San Francesco a Fabriano, datata 1491, ed anch'essa conservata a Londra. In quell'opera l'iscrizione recita «OPUS CAROLI CRIVELLI MILES 1491», ma per la corretta concordanza dei casi latini, il titolo di cavaliere sarebbe dovuto essere declinato nel genitivo *MILITIS*, cf. Lightbown 2004, 465. In generale, sulle firme dell'artista, si veda Hilliam 2017, 137-56.

27 Per una casistica completa e per una più approfondita riflessione in merito si rimanda a Di Lorenzo 2008, 316, nota 7. Sarebbe interessante capire perché tali errori si concentrino tutti dopo l'investitura a *miles*, nonostante per decenni l'artista abbia usato solo due modi di firmare le proprie opere (i quali sono, peraltro, di semplice comprensione).

28 La presenza della firma in questa tavola è aspetto insolito, dato che si trattava della cimasa. Davis 1961, 153-4 la considerava perciò falsa, ma il restauro condotto qualche decennio fa ne ha constatato la veridicità, cf. Dunkerton, White 2000, 76 nota 16 e che il polittico francescano risultava essere di conseguenza firmato due volte. Su questo punto si veda anche Hilliam 2017, 148-9.

3 La rappresentazione della santità I. Una proposta iconografica

Uno degli aspetti che ancora non sono stati chiariti del tutto riguardo al polittico di Montefiore è l'identità del santo francescano rappresentato nel secondo ordine **[fig. 10]**, che fin da quando gli studi hanno iniziato ad occuparsi dell'opera, non ha avuto proposte del tutto convincenti. Se inizialmente Zampetti riconosceva in questa immagine la figura di san Francesco, nel 1961 in occasione della mostra veneziana avanzava in forma dubitativa la possibilità che si potesse trattare di un'immagine di san Giacomo della Marca o del beato Gabriele Ferretti, cercando una risposta soddisfacente nel fervore francescano locale.[29] Nello stesso anno Anna Bovero si mostrava più cauta, non azzardando alcun riconoscimento,[30] al punto che lo stesso Zampetti nella seconda edizione della sua monografia sul pittore si allineava su posizioni più prudenti, lasciando insoluta l'identificazione del personaggio.[31] Si arriva quindi alla fine del secolo scorso, quando Silvano Bacci ha proposto di vedere nel santo l'immagine di Giovanni Duns Scoto, francescano del XIV secolo.[32] Lo studioso arrivava a tale risultato osservando che l'opera è databile agli anni Settanta del Quattrocento e che il personaggio ha un berretto dottorale. La proposta è stata accolta da Lightbown, il quale ha voluto riconoscere un legame tra l'immagine di Duns Scoto ed il ricordo del cardinale Gentile Partino da Montefiore, che nel 1304 sostenne il rifiuto del teologo francescano a riconoscere l'autorità di Filippo il Bello all'interno dello scontro con papa Bonifacio VIII.[33]

L'elenco delle diverse interpretazioni che sono state date all'iconografia del santo, è utile per capire come in realtà un'analisi iconografica di questa figura, mettendola in un contesto di immagini coeve, non è mai stata fatta. Inoltre, la proposta di considerare nel polittico di Montefiore la presenza di Giovanni Duns Scoto rappresentato in qualità di santo non sembra essere sostenuta da un reale nesso tra l'opera ed il culto del teologo: infatti il legame tra il francescano ed il cardinale Partino sostenuto da Lighbown è difficile da accogliere, dato che rispetto ai tempi di realizzazione del polittico era un fatto oramai lontano e del tutto avulso dal contesto storico delle Marche del periodo. Allo stesso modo è arduo pensare che Crivelli potesse rappresentare con la dignità di santo un teologo che non è mai stato canonizzato, e la cui beatificazione è datata 1993. Se è vero che vi sono attestazioni dell'immagine di Giovanni Duns Scoto nell'arte del Quattrocento, tuttavia questi non è mai rappresentato come un santo: si può infatti parlare di fortuna degli scritti a cui l'immagine del frate va associata,[34] ben diverso è invece affermare un culto peraltro senza ulteriori riscontri. D'altronde qualche anno dopo, e in più di un'occasione, lo stesso Crivelli nel rappresentare san Giacomo della Marca come beato definisce chiaramente il suo *status*, ponendo un semplice fascio di raggi dorati dietro il suo capo. Per trovare una risposta plausibile, credo sia necessario innanzitutto partire dal messaggio che il complesso d'altare doveva trasmettere: si tratta infatti di un'inequivocabile esaltazione del francescanesimo; una sorta di promozione dell'ordine attraverso le figure che meglio hanno esemplificato il messaggio del poverello d'Assisi.

In questo personaggio immerso nella lettura, Crivelli evidentemente presenta uno dei maggiori esponenti dell'ordine che a quel tempo doveva essere salito agli onori degli altari: di certo non è san Bernardino da Siena, canonizzato nel 1450 e dall'iconografia ben definita, né uno dei cinque santi martiri francescani le cui rappresentazioni (per la verità non molto diffuse) si legano esclusivamente al loro estremo sacrificio.[35] Pertanto escludere a priori sant'Antonio da Padova porta a tentativi deboli, come quelli elencati in precedenza. A ben vedere, la rappresentazione più vicina alla tradizione agiografica di Antonio prevede infatti la sola presenza del libro quale attributo,[36] e nel

29 Zampetti 1950, 22-3, nr. 20; Zampetti 1961, 56-7, nr. 12.

30 Bovero 1961, 63, nr. 37.

31 Zampetti 1986, 267.

32 Bacci 1997, 83-94, in particolare 91-4.

33 Lightbown 2004, 196.

34 Ovviamente si fa riferimento alla sua presenza tra i francescani rappresentati da Benozzo Gozzoli nell'abside della chiesa di San Francesco a Montefalco ed alla tavola della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino che faceva parte della serie di uomini illustri dipinti da Giusto di Gand e Pedro Berruguete nello studiolo di Federico da Montefeltro. Il francescano non è mai raffigurato con alcun elemento che potesse richiamare la sua condizione di santo. Sulla funzione della rappresentazione urbinate cf. Bolzoni 2019, 89.

35 Un esempio cronologicamente vicino a Crivelli in cui tutti i santi della famiglia francescana sono rappresentati assieme è il polittico di Cima da Conegliano datato 1499, conservato nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Miglionico.

36 Si veda già nel Trecento la rappresentazione proposta da Paolo Veneziano nella tavola del Museo Civico di Palazzo Chiericati a Vicenza, o l'affresco nell'arco della cantoria della basilica del Santo a Padova del 1326.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

corso del Quattrocento tale immagine non è stata mai del tutto soppiantata da quella che lo mostra con un giglio in mano e successivamente con l'immancabile Bambino in braccio. Crivelli inoltre non è artista che rappresenta sempre allo stesso modo la santità dei suoi personaggi: si veda l'esempio di san Giorgio, che proprio in questi anni il pittore mostra sia nell'atto di uccidere il drago, come nel caso di Boston (Isabella Stewart Gardner Museum), nella fase successiva l'uccisione del mostro, come nella tavola oggi a New York (Metropolitan Museum), ma anche come nobiluomo nel polittico di Ascoli Piceno. Lo stesso vale per san Sebastiano, che è presentato sia elegantemente vestito sia nudo e legato ad una colonna.

È importante notare che nei polittici realizzati durante il Quattrocento per alcuni centri tra Umbria e Marche, la figura di Antonio è molto vicina a quella del santo di Montefiore con il libro in mano: lo dimostra Piero della Francesca nel *Polittico di Sant'Antonio* di Perugia, ma anche Niccolò Liberatore nel *Polittico di Cagli* oggi a Brera **[fig. 11]** e in quello per i francescani di Gualdo Tadino, fino al polittico di Lorenzo d'Alessandro per la chiesa di San Francesco a Serrapetrona **[fig. 12]**.[37]

Circa il copricapo dottorale, la presenza di un'immagine da cattedratico di sant'Antonio è dovuta al suo trascorso come professore di teologia a Bologna, aspetto che è sempre stato ben presente alla famiglia francescana,[38] così come confermato nel 1946 con la proclamazione a Dottore della Chiesa. Il caso del sant'Antonio di Montefiore mostra come nella rappresentazione della figura di tale santo, Crivelli agisca all'interno di una tradizione dell'immagine minoritaria, ma certamente ben conosciuta in ambienti francescani, che proprio in quel periodo rinnovavano i loro altari con le opere degli artisti precedentemente citati e che evidentemente vedevano in Antonio il predicatore e teologo innalzato all'onore degli altari. Si tratta d'altra parte di un lavoro realizzato di certo prima del 1482, quando papa Sisto IV canonizzerà Bonaventura da Bagnoregio, la cui immagine

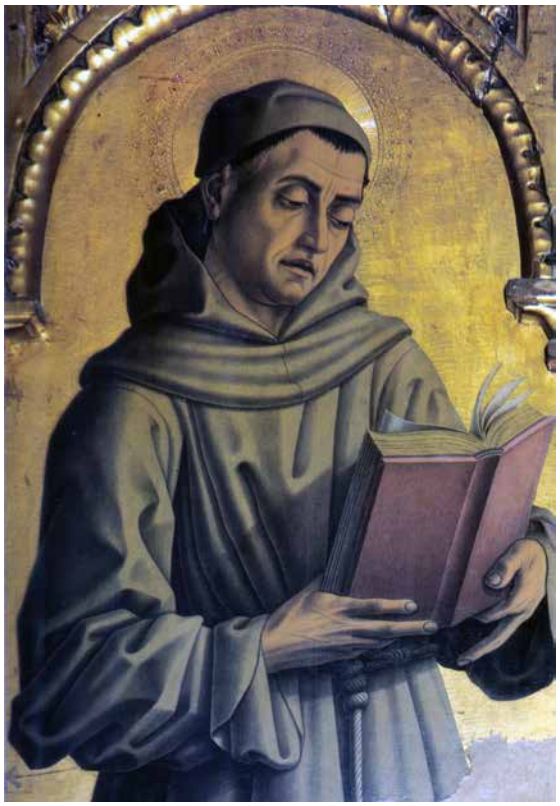


Figura 10 Carlo Crivelli, *Sant'Antonio di Padova*. 1470-1472. Tempera su tavola, 74 × 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco

sarà da quel momento in poi inequivocabilmente quella del santo teologo francescano, con tanto di cappello cardinalizio e soprattutto l'*arbor vitae*, oggetto delle meditazioni scritte nell'opuscolo *Lignum Vitae*. Sul versante più prettamente storico-artistico, la corrispondenza tra l'opera di Crivelli con lavori di Nicolò di Liberatore rafforza inoltre l'opinione diffusa dalla critica circa la conoscenza della pittura del maestro folignate e più in generale degli artisti dell'Italia Centrale da parte del pittore veneziano all'inizio dell'ottavo decennio del Quattrocento.[39]

37 In quest'ultimo caso Zampetti 1961, 213, fig. 64c riconosce nell'immagine del francescano intento a leggere san Bonaventura, che però ha una connotazione ben diversa fin dall'inizio, essendo rappresentato come cardinale con in mano l'*arbor vitae*. In calce si richiama inoltre al *Polittico degli Zoccolanti* di Antonio Alberti da Ferrara per la chiesa di San Donato ad Urbino, poi passato in San Bernardino, ed ora nella Galleria Nazionale delle Marche: anche qui si trova la figura di un santo francescano con un libro in mano, che gli studi hanno sempre riconosciuto in sant'Antonio. Fuori dai casi citati, in un contesto diverso, si può ricordare infine il polittico della *Natività tra i Santi Bernardino ed Antonio* di Antonio Mazone a Savona.

38 Direi non solo francescana: come osserva André Vauchez (1989, 380-1) la canonizzazione di Antonio rientra nel piano di esaltazione dell'apostolato espresso nella società medievale direttamente dal papato.

39 Tale vicinanza è stata ravvisata fin dall'Ottocento, cf. Calvalcaselle, Crowe 1912, 1: 84, 91, 3, ma anche Zampetti 1986, 265-6; Lightbown 2004, 127.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

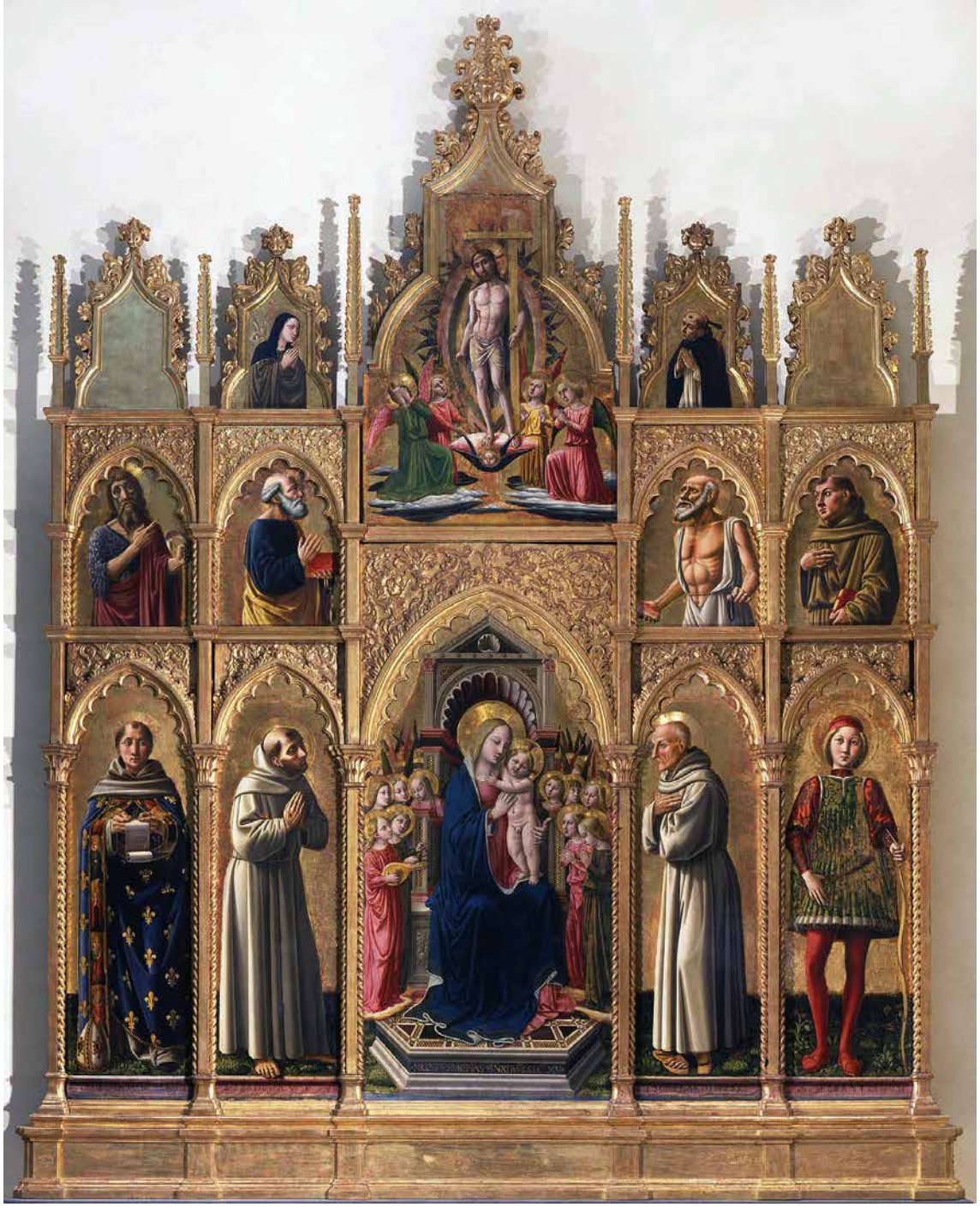


Figura 11 Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, *Polittico di Brera.* 1461. Tempera su tavola, 279 × 299 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. © Pinacoteca di Brera

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 11-30
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

4 La rappresentazione della santità II. Le figure di San Francesco d'Assisi e di San Ludovico da Tolosa

L'attenzione prestata inizialmente alle modalità tecniche adottate da Carlo Crivelli non è solo un fattore utile a confermare la cronologia del polittico di Montefiore al periodo 1470-1472, ma è necessaria anche per riflettere sulle qualità sacrali delle immagini che vengono presentate nel grande complesso pittorico. In particolare tale aspetto è utile a spiegare come Crivelli, nelle figure dell'altare francescano, presenti vari piani di lettura dell'immagine dei santi, attraverso l'assenza, per lui inusuale per questi anni, di parti in rilievo.

A tal proposito è necessario tener innanzitutto presente come gli studi più recenti abbiano visto nell'uso della doratura *a pastiglia* un espediente di cui l'artista si serviva per dare effettiva tridimensionalità ad alcuni particolari; un mezzo che dava la possibilità a Crivelli di far emergere l'immagine dal piano della superficie dipinta e trasformarla in una forma della realtà. Si comprende bene come in molti casi l'immagine di un personaggio sia plasmata dal pittore per essere qualcosa di diverso dalla semplice rappresentazione della figura di un santo. Egli sembra interessato a mostrare una doppia modalità di rappresentazione delle figure, attraverso aspetti quali la resa degli oggetti di arte suntuaria. I suoi personaggi paiono essere inseriti in una dimensione appartenente tanto a quella dipinta e che a quella reale, proponendo una sorta di zona illusoria tra immagine e spettatore.[40] Thomas Golsenne ha definito questa caratteristica di Carlo Crivelli come *matérialisme mystyque*,[41] evidenziando quanto la rappresentazione resa attraverso la doratura a rilievo renda l'immagine pittorica quale vero e proprio oggetto destinato al culto.[42] In termini storiografici, lo studioso, attraverso questa modalità di lavorazione delle parti in oro, che fa essenzialmente dell'opera d'arte una vera è propria presenza corporea del soggetto rappresentato, definisce la pittura di Crivelli anacronistica rispetto all'ideale rinascimentale basato sullo spazio prospetticamente costruito, che gli studi comunemente pongono come convenzione per definire l'arte del Quattrocento italiano.[43] La produzione crivellesca si distingue infatti per essere fortemente connotata da elementi di concretezza (al punto da poter ritenere che le parti in rilievo siano componenti scultoree), che nel quadro della riflessione storiografica fatta dalla critica sulla pittura del tempo, hanno reso l'artista difficilmente collocabile entro un ambito ben definito. A tali considerazioni, da tempo ravvisate dagli studi di storici dell'arte come Berenson, Longhi e Zeri (solo per citare i

Figura 12 Lorenzo d'Alessandro, *Sant'Antonio di Padova*. 1491. Tempera su tavola. Serrapetrona, chiesa di San Francesco

40 Campbell S.J. 2015b, 30. Per il rapporto che le opere di Carlo Crivelli stabiliscono con lo spettatore (*viewer*) si rimanda agli spunti di Land 1996 e Land 1998. cf. anche Watkins 1988, 48-58. Su questo punto si veda anche Aikema 2003, 195. Per una lettura più ampia del discorso cf. Marin 1989.

41 Golsenne 2017.

42 Golsenne 2017, si veda anche Golsenne 2001-2002, 81 e Campbell C.J. 2015, 43.

43 Egli richiama a quanto scritto da Didi-Huberman 2000. Tema di estrema attualità, anche per le implicazioni di geografia artistica cf. Nagel, Wood 2010 e le riflessioni di Campbell S.J. 2017, 261-94, in particolare 266-7. Sulla prospettiva come mezzo dell'arte rinascimentale ovviamente si è scritto molto, si rimanda all'interpretazione in chiave problematica ancora piena di suggestioni di Panofsky 1961.

più celebri),[44] si può aggiungere che l'essere concentrato sull'aspetto tangibile delle cose (cioè su oggetti di lusso, tessuti e suppellettili ecclesiastiche inseriti nelle sue opere) risulta un dato talmente significativo, al punto da assegnare al pittore un posto privilegiato per lo studio della cultura materiale del Rinascimento italiano.[45]

Nell'arte di Crivelli pertanto si denota una modalità di espressione che nasce dal rapporto in cui interagiscono l'immagine sacra e la realtà fisica.[46] Sulla scorta del doppio binario trascendentale e mondano, attraverso il quale i personaggi sono realizzati e si trovano ad agire, è possibile trovare livelli di interazione differenti con lo spettatore, alcuni dei quali di difficile comprensione. In questo senso, particolare rilevanza assume la figura del *San Ludovico da Tolosa* nello scomparto superiore del polittico di Montefiore dell'Aso **[fig. 8]**. Si tratta di una figura piuttosto inconsueta nel panorama artistico di Crivelli, dato che il santo è mostrato di profilo, come assai di rado capita di trovare nella sua produzione, dove invece i personaggi sono presentati soprattutto di trequarti. Rappresentata allo stesso modo, è infatti possibile annoverare la *Sant'Orsola* del polittico del duomo di Ascoli Piceno, anche se in quel caso è unicamente il volto della santa ad essere in perfetto profilo, mentre il corpo è in parte ruotato.[47] La definizione strettamente di profilo del *San Ludovico* di Montefiore andrà perciò contestualizzata all'interno di quella che era l'originaria composizione del polittico: ne è prova il gesto che il santo francescano compie, poiché questi, nell'atto di benedire, si pone in rapporto con ciò che è fuori dal proprio scomparto. Nel caso dipinto da Crivelli a Montefiore, si può ritenere che la posizione di profilo del santo angioino volesse dettare un distacco dallo spettatore,[48] mettendosi in relazione al *Cristo morto sorretto da due angeli* oggi a Londra, ed in origine collocato come cimasa. Se dunque nella posizione di *San Ludovico* vi è una separazione dalla realtà,[49] allo stesso tempo è molto indicativa l'osservazione di Georges Didi-Huberman circa la capacità di Crivelli di creare nel corpo di Gesù il punto convergente del dramma della Passione.[50] Come in altri casi, anche la cimasa di Montefiore dimostra quanto il corpo di Cristo nella produzione del pittore sia «immagine aperta»[51] ed elemento primario e centrale dei suoi interessi.

La natura dell'immagine di Cristo quale fulcro del polittico è dimostrata inoltre dalla figura di *San Francesco*, oggi a Bruxelles, che viene rappresentata mentre questi ostenta le piaghe della stigmatizzazione. Il messaggio che Carlo Crivelli è riuscito a far emerge dalla figura del santo di Assisi, ma in generale da tutto il complesso francescano di Montefiore, ricalca quindi la volontà da parte dell'ordine francescano e del suo fondatore di perseguire l'imitazione di Gesù Cristo, nel «rapporto tra corpo (il corpo del credente) e incarnazione del Verbo (il corpo di Cristo)».[52] Tale fine è inoltre indicato dalla fattura delle stigmate del santo di Bruxelles: egli infatti ha delle vere e proprie aperture nella pelle **[fig. 13]**, differentemente da quanto riporta la *Vita prima* di Tommaso da Celano, il quale invece scrive che in occasione della stigmatizzazione Francesco ricevette i chiodi della Passione.[53] Non è un elemento secondario, dato che più tardi Crivelli ed i suoi committenti francesca-

44 Berenson 1952, 13; Longhi [1926, ma 1927] 1967, 92-3; Zeri 1983, 568-69. Sulla *natura* rinascimentale dell'arte di Carlo Crivelli, intesa attraverso i canoni con cui la critica solitamente inquadra il concetto di Rinascimento, ma anche sul versante di un ripensamento delle coordinate tradizionali della geografia artistica, si veda la lettura offerta da Campbell S.J. 2015b, 11-25. Cf, anche Campbell S.J. 2017, 265 e Wright 2015, 57.

45 Su questo punto Campbell S.J. 2015b, 26. Cf. anche Carmignani 2009, 125-45.

46 Campbell S.J. 2015b, 25.

47 Per la verità anche nella pala per San Pietro a Muralto e per quelli di Fabriano del 1493 si trovano delle figure di profilo, ma si tratta di opere di diversa impostazione compositiva, non trattandosi di polittici i cui scomparti sono del tutto slegati tra loro, come nei casi citati. Sul piano compositivo, il diverso modo di organizzare lo spazio tra polittico e pala unificata è elemento critico di primario interesse per la produzione di Crivelli.

48 Schapiro 2002, 158-77. Si veda inoltre quanto detto sulla lettura semiotica del rapporto tra frontalità e profilo da Perini 2002, 48-52, in particolare 49

49 Negli anni Novanta lo stesso Crivelli pone delle figure di profilo all'estremità di alcune sue pale, con l'evidente intenzione di chiudere in questo modo la scena presentata. Si veda il caso del beato Giovanni da Capestrano nella pala per la chiesa di *San Pietro in Muralto* oggi a Berlino, oppure il san Sebastiano della pala per i francescani di Fabriano conservata a Brera.

50 Didi-Huberman 2008, 20.

51 Didi-Huberman 2008. Lo studioso francese richiama proprio il versetto del profeta Zaccaria (12, 10) ripreso dall'evangelista Giovanni (19,37) «videbunt in quem transfixerunt», per ribadire il concetto di immagine offerta allo spettatore che Crivelli voleva esprimere nei suoi dipinti. Su questo punto, altrettanto interessante è l'osservazione di Campbell C.J. 2015, 41, la quale sottolinea le molteplici aperture che i dipinti di Crivelli offrono.

52 Didi-Huberman 2008, 112.

53 Tommaso da Celano (Casolini 2000, 103-4):«Le mani e i piedi suoi erano trafitti giusto nel mezzo da chiodi, le cui teste si vedevano nel palmo della mano e nella parte superiore del piede […] erano rotondi quei sigilli nel palmo della mano, e sul dorso lun-

ni seguirono la descrizione del biografo abruzzese nel rappresentare la figura di Francesco per le chiese dell'ordine a Camerino (1488-89) e Fabriano (1491 e 1493).[54]

Tornando al *San Ludovico*, egli viene rappresentato con abiti che connotano il ruolo ecclesiastico del personaggio, riuscendo ad essere all'altezza di quanto già in passato rilevato per la figura della Santa *Caterina d'Alessandria*, che viene presentata con un velluto alto basso di produzione veneziana.[55] Il santo francese indossa infatti un paramento di pregevole fattura: si tratta di una casula in seta, probabilmente realizzata in *opus anglicanum*, la cui produzione può essere collocata agli anni di realizzazione del polittico. A conforto di ciò, si noti la fortissima vicinanza stabilita dal *pattern* con il giglio che decora il paramento vestito dal santo di Crivelli con quello appartenente alle collezioni del Metropolitan Museum of Art di New York, databile alla fine del XV secolo **[fig. 14]**.

La fedeltà alla realtà contemporanea che Crivelli esprime nella figura di *San Ludovico* è inoltre evidente nel gioiello indossato dal santo al pollice destro. Si tratta a ben vedere di un anello con zaffiro, la cui fattura richiama la tradizione orafa del tempo. Capita spesso di trovare opere d'arte che testimoniano la consuetudine ad indossare anelli di questo tipo, dato che è un elemento molto diffuso della moda ecclesiastica del XV secolo, e nel corso della carriera, lo stesso Crivelli mostra questa tendenza in più occasioni **[figg. 16-21]**.[56] Tuttavia, un confronto con le tante figure di santi vescovi dipinti dal pittore, mette in evidenza un aspetto insolito nella fattura del gioiello indossato dal *San Ludovico* di Montefiore **[fig. 15]**: infatti se gli anelli di Crivelli vengono sempre resi nel corretto scorcio, in questo caso esso è invece realizzato in termini strettamente bidimensionali, come è possibile notare dalla pietra innestata sopra la montatura, la quale è visibile nella sua interezza nonostante il manufatto sia infilato nel pollice che il pittore ha reso di profilo.

Al di là di questo curioso particolare, il dato che però si dimostra essere molto interessante è la presenza di un'iscrizione lungo l'anello. Praticamente impossibile da vedere ad occhio nudo, non solo per le piccole dimensioni dell'ornamento ma anche per

Figura 13 Carlo Crivelli, *San Francesco d'Assisi*. Particolare delle stigmate. 1470-1472. Tempera su tavola, 183 × 59. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts

Figura 14 Casula. Fine XV secolo. Seta e fili metallici su lino applicati su una base di velluto di seta con ricami in seta e striature d'argento, 73 × 36 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Metropolitan Museum of Art

ghi, ed appariva un po' di carne, a guisa di punta di chiodi ritorta e ribadita, sporgente oltre l'altra carne».

54 Cf. in particolare Rusconi 2009, 24-5. In realtà una differenza di questo tipo di rappresentazione della stigmatizzazione di Francesco si può vedere già nella devota figura a mezzo busto eseguita per il polittico maggiore di San Domenico di Ascoli Piceno (1476), oggi alla National Gallery di Londra.

55 Leopardi 2007, 213; Carmignani 2009, 130.

56 Sull'argomento vedi il classico Kunz 1945 anche il buon sunto di Scarisbrick, Henig 2003, in particolare 8 e 40-1, pl. 11.

Venezia Arti n.s., 28, 2019, 11-30 | e-ISSN 2385-2720 ISSN 0394-4298

Figura 15 Carlo Crivelli, *San Ludovico da Tolosa*. Particolare dell'anello. 1470-1472. Tempera su tavola, 74 × 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco. © Foto dell'Autore

Figura 16 Carlo Crivelli, *Santa Caterina d'Alessandria*. Particolare dell'anello. 1470-1472. Tempera su tavola, 74 × 54 cm. Montefiore dell'Aso, Polo museale di San Francesco. © Foto dell'Autore

Figura 17 Carlo Crivelli, *San Pietro*. Particolare delle mani. 1476. Tempera su tavola, 139 × 40,5 cm. Londra, The National Gallery. © Foto dell'Autore

Figura 18 Carlo Crivelli, *San Pietro*. Particolare delle mani. 1482. Tempera su tavola, 167 × 61,8 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. © Foto dell'Autore

via della posizione in cui è sistemata la tavola, ad una visione ravvicinata è possibile leggere «OURIPE». Tale iscrizione può essere sciolta nella parola 'auripel', lemma provenzale quattrocentesco corrispondente all'italiano *orpello*.[57] Questo termine può avere un duplice significato, dato che può indicare infatti sia una lamina metallica simile all'oro, magari da usare nelle botteghe d'arte, sia – in senso figurato – un oggetto di scarso valore intrinseco. È quindi da escludere l'ipotesi che la presenza di questa parola si riferisca alla prima delle due accezioni, poiché il polittico di Montefiore è integro in tutte le sue componenti dorate che si sono conservate.[58] La parola dunque non può che assumere senso compiuto se posta in rapporto con la figura di Ludovico: è infatti ben noto dalla tradizione agiografica che il santo francese avesse rinunciato ad una vita nobile e ricca per abbracciare il messaggio salvifico di Cristo.[59] Ludovico rappresentava infatti l'incarnazione del messaggio evangelico fatto proprio da Francesco d'Assisi di donare tutto ai poveri e prendere la propria croce. All'epoca

57 L'iscrizione è molto particolare e deriva dal suono del dittongo presente nella parola d'origine, che a sua deriva dal latino *aurea pellis*. Cf. s.v. «orpello», Battaglia 1984.

58 Dunkerton, White 2000, 76 nota 15 ricordano che la vernice degli scomparti di Montefiore venne eliminata da Alfio Del Serra, che sottolineava la straordinaria qualità conservativa dell'opera. Su questo punto sono grato alle osservazioni di Daphne De Luca.

59 Si rimanda alla sua biografia, attribuita al diacono Giovanni d'Orta 1890, 278-353.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 19 Carlo Crivelli, *San Ansovino* (particolare della mano sinistra). 1488-1490. Tempera su tavola, 187 × 71 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. © Foto dell'Autore

Figura 20 Carlo Crivelli, *San Ansovino* (particolare della mano destra). 1488-1490. Tempera su tavola, 187 × 71 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. © Foto dell'Autore.

Figura 21 Carlo Crivelli, *San Ludovico di Tolosa* (particolare della mano sinistra). 1488-1489. Tempera su tavola, 191 × 196 cm. Berlino, Gemäldegalerie

del lavoro di Crivelli il profilo intransigente di Ludovico era ben noto,[60] e di certo è possibile ritenere che dietro una macchina d'altare tanto impegnativa come il polittico di Montefiore ci fosse la regia dell'Ordine, che tramite i suoi più insigni esponenti predicava il rispetto intransigente dello spirito francescano, e più in generale esaltava la povertà quale virtù per eccellenza.[61] Che dunque un temine come *orpello* riportato attorno ad un prezioso gioiello sia presente in un contesto come il polittico di Montefiore non deve stupire, è invece piuttosto curioso il fatto che tale particolare sia praticamente invisibile allo spettatore. A tal proposito quello del *San Ludovico* di Crivelli non è di certo un caso isolato. È stata infatti notata la presenza di una figura all'interno della chiesa retta come fosse un modellino dal *San Tommaso d'Aquino*, raffigurato nello scomparto superiore del primo polittico di San Domenico del 1476, oggi alla National Gallery di Londra. Anche in questo caso tale particolare non è visibile ad occhio nudo, ma solo fortuitamente e attraverso un rapporto del tutto straordinario con lo spettatore, che deve essere ad una distanza molto ravvicinata, di certo non prevista dall'artista.[62] Nel commentare tale scelta, Thomas Golsenne opportunamente sgombra il campo da qualsiasi implicazione di significato teologico o legata alle richieste della committenza, dato che è impossibile vedere il particolare. Lo studioso definisce questa scelta come un «point de singularité»[63] del tutto pertinente alla discrezionalità di Crivelli, da non considerare però come un uomo fantasioso,[64] ben-

60 Delmas 2016, 139 sottolinea come il predicatore francescano Pelbart de Tesmevar († 1504) alla fine del Quattrocento sottolineasse in giro per l'Europa le virtù di San Ludovico.

61 Pansters 2012, 137, 52. In generale sull'argomento cf. anche Vauchez 1989, 427-34.

62 Watkins 1988, 53; Golsenne 2017, 19.

63 Golsenne 2017, 19.

64 Si ricorda che tale espressione per l'uomo del Quattrocento rispondeva a connotati sostanzialmente negativi di persona bizzosa e incostante. A tal proposito sono celebri le parole di Cennino Cennini, che al capitolo XXVII del suo *Libro dell'arte* avver-

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 11-30
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

sì concependo l'atto come una scelta di definire le figure di santità delle proprie opere con connotati del tutto personali.

Come sottolineato in questa ricerca, la scelta da parte di Crivelli di inserire una parola che esprimesse un significato connotativo della figura di *San Ludovico* è tuttavia da porre all'interno dell'approfondita ricerca di definizione realistica della sua pittura. La presenza di scritte negli anelli medievali e rinascimentali è infatti del tutto comune, così come attestato in moltissimi esempi sia di tema sacro che profano, ed il pittore usa tale caratteristica per il proprio desiderio di connotare in termini veritieri il santo vescovo.[65] Allo stesso tempo si può pensare che il pittore abbia voluto lasciare il proprio messaggio sul bordo dell'anello indossato da uno dei massimi santi francescani del Medioevo. A tal proposito è molto utile richiamare la riflessione di Walter Benjamin, circa i diversi accenti che riguardano la ricezione di opere d'arte, distinguendo tra valore cultuale e valore espositivo dell'opera. Essendo la produzione artistica finalizzata innanzitutto al culto, Benjamin osserva che la visibilità di un'opera è un elemento secondario rispetto al fatto che essa esista.[66] Tale assunto, che lo studioso pensava in relazione ai manufatti artistici che sono visibili solo in alcune circostanze particolari dell'anno ed attraverso specifici rituali, può avere validità anche in altre situazioni, come nel caso vi sia l'inserimento di particolari, che nonostante siano presenti nell'opera, tuttavia non risultano visibili allo spettatore.[67] Crivelli sembra rivelare nella rappresentazione della santità di Ludovico la propria opinione nei confronti della fede. Certo non è da escludere del tutto che nell'inserimento dell'iscrizione l'artista abbia agito su richiesta della committenza, ma è possibile ritenere che egli condividesse quanto veniva occultato in quell'anello. Detto ciò non è possibile andare oltre; cioè la lettura della parola non dà la possibilità di capire se il pittore l'avesse inserita come personale atto polemico nei confronti della ricchezza della Chiesa, o piuttosto sia il segno della condivisione di quanto professato dai francescani, ed in particolare dal movimento pauperistico di cui gli Osservanti si erano fatti portavoce, con personalità anche vicine al pittore come san Giacomo della Marca.[68] Resta quindi un particolare del tutto inaspettato, ma allo stesso tempo espressione della libertà di un protagonista collaterale del Rinascimento italiano, al pari delle modalità di lavorazione dell'oro e della rappresentazione della santità espressa dai personaggi del polittico di Montefiore dell'Aso.

Bibliografia

Fonti antiche

Brunello, Franco (a cura di) (1971). *Cennino, Cennini: Il libro dell'arte*. Vicenza: Neri Pozza Editore.

Casolini, Franco (trad.) (2000). *Tommaso da Celano: Vita di S: Francesco (prima e seconda) e Trattato dei Miracoli*. Assisi: Edizoni Porziuncola.

Frezzato, Fabio (a cura di) (2003). *Cennino, Cennini: Il libro dell'arte*. Vicenza: Neri Pozza Editore.

Giovanni d'Orta (1890). «Vita S. Ludovici epicopi tolosiani». *Analecta Bollandiana*, 9, 278-353. DOI `https://doi.org/10.1484/j.abol.4.02245`.

Letteratura secondaria

Aikema, Bernard (2003). «Il gusto del paradiso e la persona del pittore. Frutti, firme e altri particolari di Carlo Crivelli». *Arte Documento*, 17-19, 195-9.

Bacci, Silvano (1997). «L'anonimo frate del polittico crivellesco di Montefiore dell'Aso». *Studia Picena*, 62, 83-94.

Battaglia, Salvatore (1984). *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.

Belting, Hans (2007). *La vera immagine di Cristo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Benjamin, Walter (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* Torino: Einaudi.

Berenson, Bernard (1952). *Italian Painters of the Renaissance*. London: Phaidon.

te il lettore a non essere «fantastichetto», vedi dunque quanto detto da Fabio Frezzato, 2003, 80 nota a, ma anche da Brunello, 1971, 27 nota 1.

65 Cf. Kunz 1945, 249-87, che offre un'ampia casistica dell'uso degli anelli religiosi indossati da vescovi e cardinali.

66 Vi è innanzitutto una fruizione cultuale e solo dopo una fruizione visiva. Benjamin 1966, 25-8.

67 È bene ricordare che Benjamin richiamava alla fruizione dell'opera d'arte nell'ottica della sua unicità, che secondo il filosofo viene ad identificarsi nella «sua integrazione nel contesto della tradizione», che «è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole» (Benjamin 1966, 25-6).

68 Massa 1998, 63-9, Leopardi 2007, 173-220. In calce vale la pena ricordare che alcuni studiosi hanno voluto vedere elementi del carattere religioso del pittore nella presenza della firma del pittore sui parapetti di alcune *Pietà*. Su questo punto si rimanda a quanto più estesamente ha osservato Hilliam 2017, 148-9.

Bolzoni, Lina (2019). *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*. Torino: Einaudi.

Bovero, Anna (1961). *Tutta la pittura del Crivelli*. Milano: Rizzoli.

Campbell, C. Jean (2015). «Grace in the Making: Carlo Crivelli and the Techniques of Devotion». *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice = Exibition Catalogue* (Boston, 22 October 2015-15 January 2016). London: Paul Holberton Publishing, 39-55.

Campbell, Stephen J. (2010). «L'agiografia di Mantegna». Calvano, T.; Ceri Via, C.; Ventura, L. (a cura di), *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico = Atti del convegno* (Roma, 2009). Roma: Bulzoni Editorie, 421-49.

Campbell, Stephen J. (ed.) (2015a). *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice = Exibition Catalogue* (Boston, 22 October 2015-15 January 2016). London: Paul Holberton Publishing.

Campbell, Stephen J. (2015b). «On the Importance of Crivelli». *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice = Exibition Catalogue* (Boston, 22 October 2015-15 January 2016). London: Paul Holberton Publishing, 11-37.

Campbell, Stephen J. (2017). «On Renaissance Nonmodernity». *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 20(2), 261-94. DOI `https://doi.org/10.1086/693917`.

Carmignani, Marina (2009). «I tessili nell'opera di Carlo Crivelli». *Crivelli e l'arte tessile = Catalogo della mostra* (Milano, Museo dell'arte tessile antica). Milano: Electa, 125-45.

Cavalcaselle, Giovan Battista; Crowe, Joseph Archer (1912). *A History of Painting in North Italy*. London: John Murray.

Cornelison, Sally J.; Montgomery, Scott B. (eds) (2006). *Images, Relics, and Devotional Pratices in Medieval and Renaissance Italy*. Tempe (AZ): Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

Christiansen, Keith (1984). Scheda. *The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 29-32, no. 5.

Delmas, Sophie (2016). «Entre l'élglise et l'état. Les vertus disputées de Louis d'Anjou, prince, franciscain et evêque». Lombardo, E. (éd.), *Models of Virtues. The Roles of Virtues in Sermons and Hagiography for New Saints' Cult (13th to 15th Century)*. Padova: Centro Studi Antoniani, 136-52.

Davis, Martin (1961). *The Earlier Italian Schools*. *National Gallery Catalogues*. London: National Gallery.

Didi-Huberman, George (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Édition de Minuit.

Didi-Huberman, George (2008). *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Milano: Mondadori.

Di Lorenzo, Andrea (2008). «Carlo Crivelli ad Ancona». De Marchi, Andrea; Mazzalupi, Matteo (a cura di), *Pittori ad Antona nel Quattrocento*. Milano: Federico Motta Editore, 304-21.

Dunkerton, Jill; White, Raymond (2000). «The Discovery and Identification of an Original Varnish on a Panel by Carlo Crivelli». *National Gallery Technical Bulletin*, 21, 70-6.

Geroni, Luca (1996). «Carlo Crivelli e il Monogrammista E. S:». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1-2, 222-31.

Golinelli, Paolo (a cura di) (2000). *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici*, Roma: Viella.

Golsenne, Thomas (2001-02). «Carlo Crivelli, peintre de reliquaires». *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italinen*, 8, 76-81.

Golsenne, Thomas (2017). *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Guarnieri, Cristina; De Marchi, Andrea (a cura di) (2014). «Rabeschi d'oro. Pittura e oreficeria a Venezia in età gotica». Num. monogr., *Arte Veneta*, 71.

Hilliam, Amanda (2017). «Set in Stone. Signing Carlo Crivelli of Venice». *Venezia Arti*, 26, 137-56. DOI `https://doi.org/10.14277/2385–2720/VA–26–17–8`.

Hilliam, Amanda (2018). Recensione di *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*, di Golsenne, Thomas. *The Burlington Magazine*, 160, 698-99.

Kim, David Young (2019). «Points on a Field: Gentile da Fabriano and Gold Ground». *Journal of Early Modern History*, 23, 191-226. DOI `https://doi.org/10.1163/15700658–12342636`.

Kunz, George Frederick (1945). *Rings for the Fingers*. New York: Dover Publications.

Land, Norman E. (1996). «Giotto's Fly, Cimabue's Gesture and a Madonna and Child by Carlo Crivelli». *Source: Notes in the History of Art*, 15(4), 11-5. DOI `https://doi.org/10.1086/sou.15.4.23204905`.

Land, Norman E. (1998). «Carlo Crivelli, Giovanni Bellini, and the Fictional Viewer». *Source: Note in the History of Art*, 18(1), 18-24. DOI `https://doi.org/10.1086/sou.18.1.23205030`.

Leopardi, Liliana (2007). *Aesthetic Hybrids: Interpreting Carlo Crivelli's Ornmental Style* [PhD dissertation]. New York: Institute of Fine Arts.

Lightbown, Ronald (2004). *Carlo Crivelli*. New Haven-London: Yale University Press.

Longhi, Roberto (1967). «Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco». *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Saggi e ricerche 1925-1928*. Firenze: Sansoni, 77-98.

Marin, Louis (1989). *Opacité de la peinture. Essais sur la repprésentation au Quattrocento*. Paris: Éditions EHESS.

Massa, Marina (1998). «Carlo Crivelli, i Francescani e san Giacomo della Marca». Bacci, S. (a cura di), *Il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia marchigiana*. Milano: Motta Editore, 63-9.

Nagel, Alexander; Wood, Christopher (2019). *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books.

Niccoli, Ottavia (2011). *Con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*. Roma-Bari: Laterza.

Panofsky, Erwin (1961). *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*. Milano: Feltrinelli.

Pasters, Krijn (2012). *Franciscan Virtue. Spiritual Growth and the Virtues in Franciscan Literature and Instruction of the Thirteenth Century*. Brill: Leiden, Boston.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Perini, Giovanna (2002). «Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa». Perini, Giovanna (a cura di), *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi, 7-77.

Ricci, Amico (1834). *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*. 2 voll. Macerata: Tipografia di Alessandro Mancini.

Rusconi, Roberto (2009). «Francesco d'Assisi, i frati e le immagini». *Le immagini del Francescanesimo = Atti del XXXVI convegno internazionale* (Assisi, 9-11 ottobre 2008). Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 3-29.

Scarisbrick, Diana; Henig, Martin (2003). *Finger Rings from Ancient to Modern*. Oxford: Ashmolean Museum Oxford.

Schapiro, Meyer (2002). «Parole e immagini». Perini, Giovanna (a cura di), *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi, 158-77.

Skaug, Erling S. (1993). *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico: Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting. With Particular Consideration to Florence, c. 1330-1430*. Oslo: IIC Nordic Grup.

Strehlke, Carl B. (2005). «Fra Angelico: A Florentine Painter in 'Roma Felix'». *Fra Angelico = Exhibition Catalogue* (New York, 26 October 2005-29 January 2006). New York: The Metropolitan Museum of Art, 203-14.

Tomei, Lucio (1999). «La società montefiorana al tempo del Crivelli e la gestione del potere». Massa, M. (a cura di), *Il patrimonio disperso: il "caso" esemplare di Carlo Crivelli = Atti del convegno* (Montefiore dell'Aso, Camerino, Porto San Giorgio, 12 e 26 ottobre-9 novembre 1996). Ripatransone: Moroni, 39-62.

Vauchez, André (1989). *La santità nel Medioevo*. Bologna: il Mulino.

Vauchez, André (1999). *Saints, prophétes et visionnaires*. Paris: Albin Michel.

Watkins, Jonathan (1988). «Untricking the Eye: The Uncomfortable Legacy of Carlo Crivelli». *Art international*, 5, 48-58.

Wirth, Jeam (1986). «Théorie et pratique de l'image». *Bibliotéque d'Humanisme et Renaissance*, 48, 319-58.

Wright, Alison (2015). «Crivelli's Divine Materials». *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice = Exibition Catalogue* (Boston, 22 October 2015-15 January 2016). London: Paul Holberton Publishing, 57-77.

Zampetti, Pietro (1950). *Mostra della pittura veneta nelle Marche = Catalogo della mostra* (Ancona, 5 agosto-30 settembre 1950). Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.

Zampetti, Pietro (1961). *Crivelli e i crivelleschi = Catalogo della mostra* (Venezia, 10 giugno-10 ottobre 1961). Venezia: Edizioni Alfieri.

Zampetti, Pietro (1986). *Carlo Crivelli*. Firenze: Nardini.

Zampetti, Pietro (1999). «Il patrimonio disperso: il 'caso' esemplare di Carlo Crivelli». Massa, M. (a cura di), *Il patrimonio disperso: il 'caso' esemplare di Carlo Crivelli = Atti del convegno* (Montefiore dell'Aso, Camerino, Porto San Giorgio, 12 e 26 ottobre-9 novembre 1996). Ripatransone: Moroni, 13-36.

Zeri, Federico (1983). *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento. Dal Medioevo al Quattrocento*. Vol. 5 di Zeri, Federico (a cura di), *Dal Medioevo al Novecento*, parte II di Bollati, Giulio; Fossati, Paolo (coord.), *Storia dell'arte* italiana. Torino: Einaudi, 12 voll., 14 tt., 1979-1983.

Zeri, Federico (1992). «Cinque schede per Carlo Crivelli». *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia Centrale e Meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*. Torino: Umberto Allemandi & C., 157-64.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

Re-visioning St. Sebastian
Nicoletto da Modena's Reworked Engravings of *St. Sebastian*

Bryony Bartlett-Rawlings
The Courtauld Institute of Art, UK

Abstract In around 1522, the date on his engraving of St. Roch, Nicoletto da Modena reworked a print of St. Sebastian of shared dimensions to create a pendant. In the second state, St. Sebastian is enlarged and placed in the front of the picture plane, focusing our attention on his body. This paper will consider how Nicoletto draws from printmakers including Marcantonio and Campagnola to re-vision his St. Sebastian's anatomy through sensitive tonal modelling of his flesh. Whether an epidemic of the plague in 1522-4 prompted Nicoletto to make these prints of the plague saints and whether these engravings were issued in Padua, where he is documented from around 1497-1506 will also be considered.

Keywords Nicoletto da Modena. Saint Sebastian. Printmaking. Padua. Plague. Andrea Mantegna.

Summary 1 Introduction. – 2 Nicoletto da Modena's Activity. – 3 Nicoletto's St. Sebastian: Sources and Interpretation. – 4 Reworking St. Sebastian in a Second State. – 5 Situating Nicoletto's St. Sebastian and the Printmaker's Later Activity.

1 Introduction

From early in the history of printmaking the high cost of copper, used for printing plates, resulted in plates being recycled or reworked and issued as subsequent states.[1] In a field for which little documentation survives, the changes incorporated into different states of a print can provide important evidence of print production and reception. One such case is the engraving of *St. Sebastian* **[figs 1-2]** by Nicoletto da Modena (active ca 1490-1522) that survives in two states, each of which are known in only one impression, which, measuring 283 × 205 mm, is of larger dimensions than other examples in the printmaker's oeuvre or of prints by his contemporaries.[2] The first state of Nicoletto's *St. Sebastian* dates stylistically and technically to around 1512, the date on his *St. Anthony Abbot*.[3] Intriguingly, Nicoletto returned to the plate some years later to produce a second state,

1 Stijnman 2012, 25-6, 152-3; Landau, Parshall 1994, 24.

2 Hind 1938-48, 5: 122, no. 38; Zucker 1984, 220-1, no. 2508.073; Zucker 1991, 34-6. Each state survives in only one known impression. The first state measures 299 × 206 mm and is held in the Collection Edmond du Rotschild, housed in the Louvre, Paris. The second state is known in a unique impression held at the Malaspina collection, Pavia. Malaspina 1824, 2: 38; Segre 2003, 98-9 fn. 25.

3 Hind 1938-48, 5: 117, no. 19; Zucker 1984, 175-6, no. 2508.016; Lambert 1999, 289, no. 547. Impressions of the engraving of *St. Anthony Abbott* are known in the British Museum, London; Staatliche Museen zu Berlin; Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; Ambrosiana, Milan; Metropolitan Museum of Art, New York; Louvre, Paris; Musei Civici, Pavia; Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome, and Albertina, Vienna. The impression at the British Museum measures 146 × 103 mm.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted	2019-09-03
Accepted	2019-09-18
Published	2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Bartlett-Rawlings, Bryony (2019). "Re-visioning St. Sebastian: Nicoletto da Modena's Reworked Engravings of *St. Sebastian*". *Venezia Arti*, n.s., 28, 31-40.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/002

when he reworked the saint's body, enlarging it and bringing it forward in the picture plain. In the second state the saint is modelled in a softer style that responds to the prints produced in the second decade of the sixteenth century by printmakers including Giulio Campagnola (1482-after 1514), Jacopo de' Barbari (ca 1440/50-1515/16) and Marcantonio Raimondi (1480-1534), and is close to the technique that Nicoletto employs in his *St. Roch* dated 1522, which has similar dimensions to the *St. Sebastian*.[4] Previous scholarship has convincingly proposed that Nicoletto made the changes to the second state of *St. Sebastian* to issue it as a pair with the *St. Roch*. Surprisingly, why Nicoletto chose to revise only the figure of the saint when he reworked the plate for *St. Sebastian*, and what made him decide to issue it as a second state accompanying the *St. Roch* in around 1522, has not been investigated. This article will trace the changes introduced in the second state of *St. Sebastian* to consider what may have prompted Nicoletto to rework this print and change the presentation of St. Sebastian. There is no known surviving documentation on Nicoletto for the period in which both states of *St. Sebastian* were produced. This article will investigate whether the visual sources that inform Nicoletto's interpretations of *St. Sebastian* can shed light on where the printmaker may have made these prints.

2 Nicoletto da Modena's Activity

Nicoletto da Modena has been described as 'the most prolific' of early Italian engravers.[5] He produced around 120 prints of which at least eighty are signed. A further forty can be attributed to him on stylistic and technical grounds, making his oeuvre one of the largest bodies of work by an Italian printmaker to come down to us from the turn of the sixteenth century.[6] However, the prints of Nicoletto have rarely been the subject of focused investigation. The scarcity of archival documentation has left many questions relating to Nicoletto and the production and reception of his engravings unanswered. Payments made between November 1497 and 19 February 1498 for assisting Francesco da Brazolo to paint and gild figures above the choir in the basilica of Sant'Antonio in Padua are the earliest record of his activity; a contract dated 4 June 1506 to paint a chapel at the Villa at Torre for Bishop Pietro Barozzi indicates that he was still working in Padua in the opening years of the sixteenth century.[7] "Nicholeto da Modena / Ferarra 1507", inscribed on the ceiling in the Cryptoportico of the Domus Aurea, probably records Nicoletto's presence in Rome at this time and indicates that the artist had a connection with Ferrara.[8] Previous scholarship has speculated that Nicoletto returned to Emilia or the Veneto after his time in Rome.[9] Nicoletto's name indicates that he was from Modena and it is likely that he may have had links with nearby Ferrara and the Este court. Oriana Baracchi has rightly proposed that a payment on the 23 July 1510 to a "master Nicoletto painter" for painting two window jambs in the so called chamber of Borso d'Este, in the Palace in Modena, may be evidence that the printmaker was working for the Dukes.[10] However there is no further documentation known to link Nicoletto to the Este court. Three dated engravings, his *Four Nude Women* of 1500, *St. Anthony Abbot*, of 1512, and *St. Roch,* of 1522, record his activity as a printmaker into the early 1520s.[11] As has been suggested in previous literature, the landscapes compris-

4 Zucker 1991.

5 Hind 1938-48, 5: 111; Zucker 1984, 157.

6 According to Hind, Nicoletto use thirteen different signatures, twelve monograms and three devices. Hind 1938-48, 5: 110-11. Landau, Parshall 1994, 102. For a recent discussion of the printmaker's activity: see Girondi, Crespi 2011, 44-5.

7 ArA, serie 13.38 (365), c. 39*r-v*. For the contract with Barozzi see: ASP, N, t. 3395, f. 440*r-v*. The contract with Barozzi is published in full in Sambin 1962, 124-6; extracts from the contract are also published in Sartori 1976, 424; Baracchi 1997, 80-2.

8 Dacos 1969, 147-8, appendix 1; Weege 1913, 19, fig. 13.

9 Bury, Landau 2004, 189; Pierpaoli 2000, 50-2; Zucker 1984, 157; Levenson, Oberhuber, Sheehan 1973, 467-8.

10 "To Master Nicoletto painter for painting two large windows overlooking the outer street of the room called that of Duke Borso" (*a M.ro Nicoletto depinctor per depingere le due fenestre grande di verso la strada di fuoravia nella camera ditta del duca Borso*). ASMo, CD, Massaria, Modena, b. 49, reg. anno 1510, c. 94*v*. Published in Baracchi 1997, 83.

11 A unique impression of the first state of *Four Nude Women* is held at the British Museum, London, and measures 168 × 120 mm. Two impressions of a second state of *Four Nude Women*, which has Nicoletto da Modena's signature scored through, are known: they are held in the Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome, and in the Albertina, Vienna. Hind 1938-48, 5: 134, no. 98; Zucker 1984, 245-6, no. 2508.110.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

ing of lagoons and gondolas in several Nicoletto's later engravings may indicate that he returned to work in the Veneto.

In his engravings Nicoletto responds to the technique, compositional formulae and style of contemporary printmakers including Andrea Mantegna (ca 1431-1506), Albrecht Dürer (1471-1528), Giovanni Battista Palumba, Marcantonio Raimondi, Giulio Campagnola and Jacopo de' Barbari, while maintaining his own idiosyncratic style, allowing a loose chronology of his work to be established and possible geographical location of production and reception to be proposed for his works. Around half of his prints are of religious theme, while the rest mainly represent mythological subjects or grotesque compositions. A recent examination of the secular engravings has revealed that they often incorporate complex iconography that draws on a variety of literary and visual sources to build a detailed representation of a specific subject probably intended for an erudite audience.[12] The possible sources of Nicoletto's *St. Sebastian* and the specific iconographic interpretation of the subject will be considered here for the first time to investigate where each state of the print may have been produced and its original intended function.

3 Nicoletto's St. Sebastian: Sources and Interpretation

In the first state of Nicoletto's *St. Sebastian* the saint is shown in the centre foreground, tied to the column of a ruined arch, his body pierced with three arrows. A landscape to the left of the saint extends to a distant city and hill-top town. To the right, an arcade leading back to an altar recalls that of Nicoletto's print of *St. Anthony Abbot*, dated 1512. The similarity of these architectural details, combined with technical competency and variety of marks to render different textures – from the saint's flesh pierced with arrows through to ivy climbing through crumbling walls – indicates that *St. Sebastian* was made at a around the same time.

The male figure, placed in front of a central arch shown turning and raising his face to look up above his left shoulder, recalls the painting of the same subject which Mantegna made for the Paduan Podestà in 1459, now located in the Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Vienna.[13] The figure of Nicoletto's *St. Sebastian* is strikingly close to that of Mantegna's painting. Both saints have angular features framed by tight curls of hair and the attention to the musculature of their bodies, in particular their torsos, is informed by the study of ancient sculpture. The *all'antica* figure type combined with the classical form of the column and arch convey the period of the reign of Emperor Diocletian (244-311 AD), in which St. Sebastian lived and was martyred. Unlike Mantegna, Nicoletto portrays the saint pierced with only three arrows. Showing the saint struck with so few arrows allows the printmaker to focus our attention on the impact of each one. Nicoletto emphasizes the depth of the arrow through a thick dark line at their point of insertion, inviting us to contemplate the pain that each has inflicted. Placed at almost equal distances apart, the arrows guide our eye to separate points of the saint's body and emphasize his elegant *contrapposto*. The gentle sway of St. Sebastian, as he stands shot with arrows and tied to the column, accentuates his ideal *all'antica* beauty and combines with his upward gaze to convey how through his faith he will overcome his attempted martyrdom. Propped up against the plinth of the arch to which the saint is tied rests a quiver with arrows. The absence of the archer to whom the quiver belongs and representation of the saint above our viewpoint, using *sotto in su* perspective, invites the audience to place themselves in the viewpoint of one of his executioners as we contemplate the saint's martyrdom. Throughout the composition Nicoletto weaves a complex iconography that suspends the action of the narrative and invites us to consider the saint's youthful body and, through the arrows that puncture it, his resurrection from this attempt on his life.[14]

The distant landscape on the left of Nicoletto's engraving reflects those employed in Mantegna's works, including the *Martyrdom of St. James* in the Ovetari Chapel, Padua, of 1448, the *Agony in the Garden* from the predella of the San Zeno altarpiece, Verona, of 1456-59, now located in the Musée des Beaux-Arts, Tours, the *St. Sebastian* of ca 1480, now in the Louvre, and his engraving of the

12 Bartlett-Rawlings 2019.

13 Mantegna's *St. Sebastian* measures 68 × 30 cm.

14 Marshall 2002, 256.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 31-40
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figure 1 Nicoletto da Modena, *St. Sebastian*, state 1. ca 1512. Engraving on paper, 295 × 205 mm. Paris, Louvre, Réunion des Musées Nationaux

Deposition from the Cross.[15] Nicoletto's city, with its gateway, obelisks and tower surmounted by a Turkish half-moon, recalls similar backdrops in Mantegna's works that were circulating in prints such as *Deposition from the Cross*, as well as paintings such as *Martyrdom of St. James* in the Ovetari Chapel, that the printmaker would have known through his time working in Padua. Above the city

15 Mantegna's *Agony in the Garden* from the predella of the San Zeno altarpiece, Verona, of 1456-59, measures 71 × 93 cm, the *St. Sebastian* of ca 1480, measures 250 × 140 cm, and his engraving of the *Deposition from the Cross* measures 448 × 359 mm.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 31-40
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

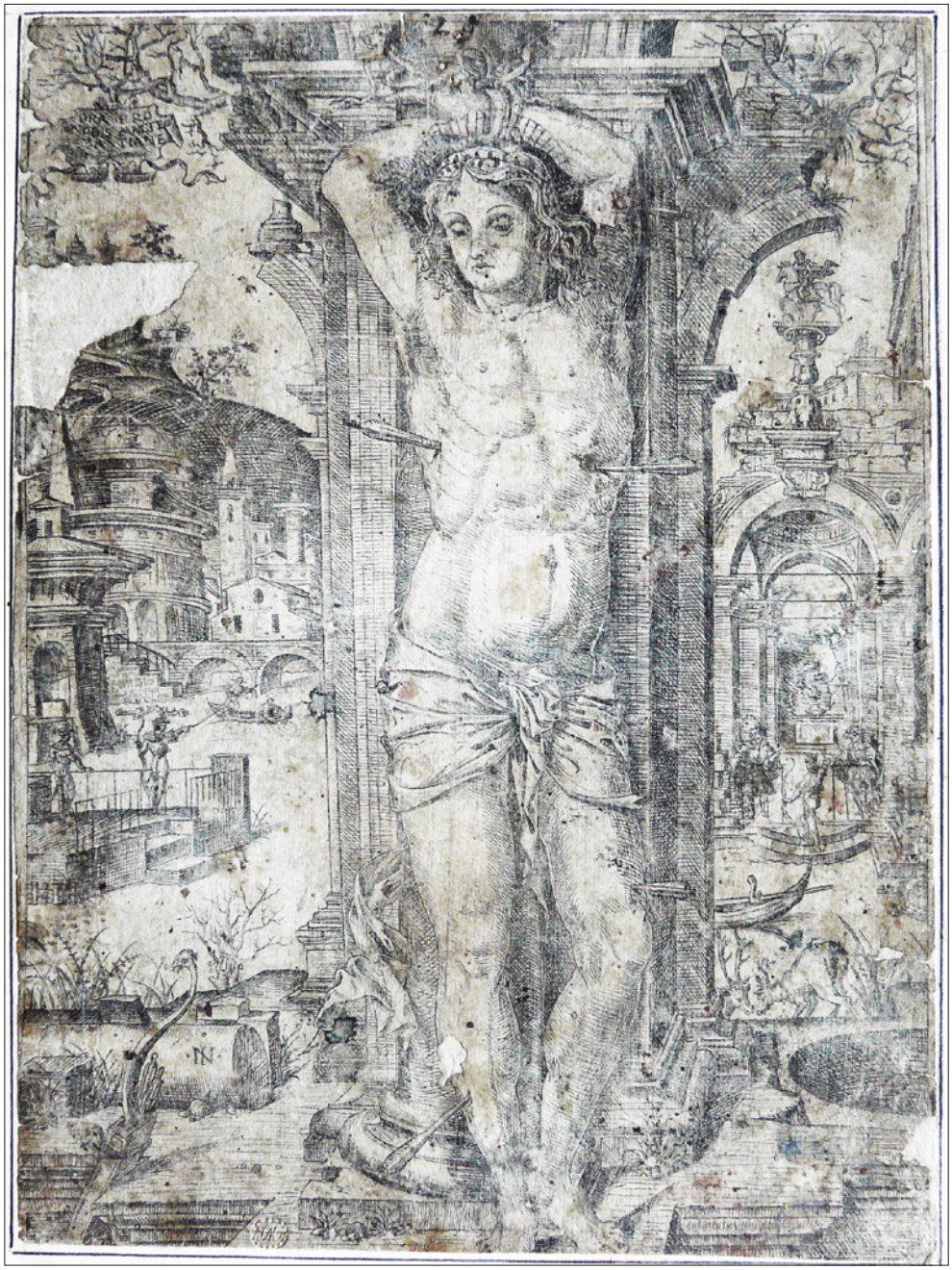


Figure 2 Nicoletto da Modena, *St. Sebastian*, state 2. ca 1522. Engraving on paper, 285 × 209 mm. Pavia, Musei Civici

Nicoletto introduces a path that winds up a rocky mountain crop to a small hill-top town. The motif of path winding up to buildings surmounting a distant rocky promontory is particularly close to that in Mantegna's *St. Sebastian* (of ca 1480), suggesting that the printmaker either knew the painting or had access to drawings related to it. The motif of this hill-top town recalls a passage from Jacobus de Voraigne's *Golden Legend,* one of the main sources for the life of Saint Sebastian available to Mantegna and Nicoletto, where the author draws on the iconography of the City of God being a hill-top town reached through a difficult path or martyrdom when he gives the etymological interpre-

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 31-40
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

tation of the saint's name as meaning 'one who pursues the beatitude of the city on high'.[16]

Further elements in Nicoletto's composition contribute to the story and iconography of St. Sebastian. To the right of Saint Sebastian, a colonnade leads back to an altar surmounted by a burning flame around which three archers gather following their persecution of the martyr. The altar stands under crumbling *all'antica* architecture conveying the end of Paganism with the rise of Christianity, here represented by Saint Sebastian in the centre foreground of the print, whose ideal heroic body is shown withstanding his attempted execution. Just above the right elbow of the saint, ivy pushes its way through the bricks of the arch, destroying its construction. Pliny the Elder observes that ivy is capable of damaging masonry and trees and its introduction in Nicoletto's print acts as a metaphor for Christianity ending pagan beliefs.[17] Hyssops and plantains growing in cracks of the masonry on the ground are also introduced by Nicoletto for their symbolism. In her discussion of Mantegna's paintings of St. Sebastian, Joan G. Caldwell has proposed that the choice of these two plants may have been to underline the dichotomy between Pagan world (the cold and inconsistent plantains) and Christian belief (the warm hyssops). Observing how a hyssop can root in rock, which he compares to Christ, the French canonist Guillaume Durand (ca 1230-1296) writes that the plant, "rooted and grounded in Christ, cannot be plucked up or separated from his love".[18] Here the inclusion of hyssop growing on the left Nicoletto's print just above the column bearing Nicoletto's interlaced signature "NI" conveys St. Sebastian's consistent love for Christ for which he was martyred. On the opposite side of the print, Nicoletto shows a stag and a doe at the edge of a lagoon. Their inclusion in the iconography of St. Sebastian is unusual. Nicoletto includes a stag in another print of the saint, probably produced at a similar time, suggesting that the animal had significance for his interpretation of the saint. In both prints the animal is placed behind the martyr and at the edge of a lagoon. Its proximity to water was intended recall *Psalm* 41,1: "As the hart panteth after the water brooks, so panteth my soul after thee, O God" and convey Saint Sebastian's piety and longing for God. The large circular void directly in front of the doe's hind leg is mysterious. One possible explanation for it could be Nicoletto wanted to remind the viewer of the catacombs on the Via Appia, Rome, where Saint Sebastian's body was interred and where he was first venerated.[19]

4 Reworking St. Sebastian in a Second State

Intriguingly, in the second state of *St. Sebastian* Nicoletto changes just the figure of the saint. However, the interventions made to the plate alter the composition to such an extent that it is only in recent scholarship that the engraving was recognised as a second state.[20] In the second state the saint is given a greater immediacy through being enlarged, with his body now extending to almost the entire height of the print and being brought forward in the picture plane. Here the saint's body stands firm against the crumbling arch, which has been retained from the first state, to convey the triumph of Christianity over Paganism, symbolised by the *all'antica* architecture. Through enlarging the figure, Nicoletto emphasises the saint's presence and prompts the viewer to focus on his body and martyrdom. In the second state, the engraver changes the mantegnesque features of St. Sebastian. The saint now has a rounder face framed by long tresses of hair. Here he no longer looks up with his mouth open as if suffering but instead gazes down, directing our eyes to the quiver of arrows propped up against the left of the arch that Nicoletto has kept from the first state, with his mouth closed as if resolved in his martyrdom. In the second state, Saint Sebastian is shown with more pronounced *contrapposto* to emphasise the sinuous form of his body, which is represented using curved parallel strokes of the burin that follow and describe the form and musculature of the body. The softer modelling shows Nicoletto's awareness of contemporary printmakers active in the Veneto such as Giulio Campagnola and Jacopo de' Barbari. The round face framed by shoulder length hair of the second state recalls

16 Jacobus de Voraigne, *The Golden Legend*, 23 "St. Sebastian", 97 (Granger Ryan 2012); Caldwell 1973, 375.

17 Pliny writes: "Ivy is injurious to all tree and shrubs and makes its way through tombs and walls", *Natural History*, XVI, 62 (Rackham 1938-52); Caldwell 1973, 376.

18 William Durandus, *The Symbolism of Churches and of Church Ornaments*, 121 (Mason Neale, Webb 1842); Caldwell 1973, 375-6.

19 Barker 2007, 90.

20 Zucker 1991, 28-37.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

that in a print by Jacopo de' Barbari from around 1510-12, also a *St. Sebastian*, suggesting that he was responding to figural types as well as the techniques of printmakers active in the Veneto when he reworked this print. As in Jacopo's engraving, in his reworking of the print Nicoletto shows the saint tied to his support with rope wound around his wrists. The positioning of the saint's arms above his head also occurs in the first state of the engraving. It is possible that Nicoletto's decision to show the saint with arms above his head in the first version shows an awareness of Jacopo's print, which was made at around the same time. Earlier representations of St. Sebastian, such as Giovanni Mansueti's altarpiece of *St. Sebastian between Saints Liberale, Gregory, Francis and Roch* of around 1500 in the Accademia, Venice, exist and would have provided visual sources of the saint with his arms raised for both printmakers. The twisting body of Nicoletto's saint resting his weight on his right leg and turning his body to the left and head to the right is close to that in Mansueti's interpretation, suggesting that the printmaker was familiar with the altarpiece then in the church of San Francesco, Treviso. Nicoletto is recorded in 1505 as a witness in Treviso for the sale of a piece of land, suggesting he had links with the city that may have brought him into contact with Mansueti's altarpiece.[21]

It is unusual for Nicoletto to rework a plate and it is curious that he focussed his intervention solely on the figure of St. Sebastian in his print. The second state is shorter than the first, having the top 10 mm trimmed. There are losses in the paper and it is difficult to establish whether its shorter height is the result of the print being trimmed or Nicoletto trimming the plate. It is tempting to consider that the alterations to the plate's dimensions and representation of St. Sebastian may have been carried out at the same time by Nicoletto following damage to the plate. The practice of extending the life of printing plates by reworking them can be traced in surviving impressions of engravings. One such example is a set of four grotesque ornament panels by Nicoletto issued in three states. The success of these engravings resulted in the plates needing to be reworked to strengthen the lines of the original compositions before they were issued in a second state. The stiffness of line in the second state suggests that the work was not carried out by Nicoletto, indicating that the plates had passed to another printmaker. The address of Antonio Salamanca ("Ant. Sa. exc."), added to the third state, records that the plates changed hands a second time. By reworking the figure of the saint Nicoletto recycles it, renewing his representation. One further example of a print issued in a second state by Nicoletto is that of *Leda and the Swan*, which is in fact a reworking of a plate engraved in the first state by Giovanni Battista Palumba. Due to the scarcity of documentation on print production in the first decades of the sixteenth century, the presence of this second state of *Leda and the Swan* provides important evidence of the practice of selling or exchanging plates between printmakers at that time. Nicoletto introduces changes to the original composition, adding a distant mountain range under clouds in the upper right and hiding traces of Palumba's signature, which he had burnished out, under a tuft of grass before adding his own on a rock in the lower centre of the plate. The interlaced signature "NICOLET" on the second state is used in six other works by the printmaker.[22] These works are executed in a technique using more regular lines to create softer modelling, which Nicoletto developed around 1515-20 in response to prints issued in the Veneto by Giulio Campagnola, Domenico Campagnola (1500-1564) and Jacopo de' Barbari, and in Rome by Marcantonio Raimondi. By introducing minimal changes, Nicoletto develops Palumba's plate into a work that, with the addition of his own signature, appears to be of his own making. Nicoletto's decision to change the figure of St. Sebastian can be seen as having a similar purpose to his reworking of Palumba's *Leda and the Swan*.[23] In each case, by carrying out minor interventions to the plate,

21 AST, N I, busta 307, 140*v*. An extract of the document is included in the nineteenth-century transcriptions made by the notary Gustavo Bampo. See: Gustavo Bampo, *Spogli dei protacoli dei notari dell'Archivio notarile di Treviso, tra il sec. XIII e il XVII, in relazione all storia, arti, lettere*, BCT, ms. 1411, fasc. VI, c. 2*r*. Antonio Sartori cites Bampo's manuscript as including a reference to a Nicolò di Andrea. Sartori 1976, 424.

22 Hind 1938-48, 5: 128, no. 66; Zucker 1984, 214, no. 2508.061; Lambert 1999, 301-3, no. 576. In 2011 an engraving of *St. Giles and the Hind*, which includes the same signature of interlaced letters, was identified and published by Giulio Girondi and Matteo Crespi (2011, 44-5).

23 A unique impression of the first state, measuring 150 × 99 mm, is known and is held in,the Bibliothèque Nationale de France, Paris. Impressions of the second state, 152 × 100 mm, are known and are held in the Ashmolean Museum, Oxford, British Museum, London, Albertina, Vienna, Museo Civico, Bassano del Grappa, Staatliche Museen zu Berlin; Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Dresden King Friedrich Augustus Collection, Musée Condé, Chantilly, Collection of the Duke of Devonshire, Chatsworth, Statens Museum for Kunst, Copenahagen, Staatliche Graphische Sammlung, Munich, Metropolitan Museum of Art, New York, Malaspina Collection, Musei Civici, Pavia, Cabinet Rothschild, Louvre, Paris, Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zurich. See Hind 1938-48, 5: 257, no. 9; Zucker 1984, 220-1, no. 2507.0004.

Nicoletto is able to reinvent the print. In the case of *St. Sebastian,* he retains the setting as it is still relevant to the iconography of the saint. Nicoletto's new vision of the plague saint for the second state of his engraving, enlarged and brought forward in the picture plane, responds to that by Jacopo de' Barbari. The sensitive of parallel lines that softly describe the contours of the saint's flesh also indicates that Nicoletto was aware Jacopo's print and that in using a similar technique in his second state the printmaker was aiming to create a work that would appeal to a similar audience.

The type of changes introduced by Nicoletto to his *St. Sebastian* recall the interventions made by Francesco Rosselli to his engraving of the *Flagellation* in the 1490s, over a decade after the first state was issued. Scott Nethersole has recently observed how the ideal *all'antica* figure, which unusually is also used for Christ's two persecutors, is changed in the second state to a more ascetic type that conveys the Saviour's suffering. In the second state, the column to which Christ is tied is enlarged, making it appear to bear down on the figure and emphasising the impact of each blow from his persecutors' whips.[24] The focus on Christ's pain in the second state of the *Flagellation* may respond to the preaching of the priest Savonarola, who the engraver is known to have had sympathies for. However, as Nethersole notes, the figural type introduced in the second state also shows awareness of northern prints, making it difficult to establish whether Savonarola's preaching prompted this change in interpretation of the subject.

As has been discussed above, the shared technique and close dimensions of the second state of Nicoletto's *St. Sebastian* and *St. Roch*, dated 1522, suggests that the plate was reworked at this time. The date on *St. Roch* may offer a key to understanding what prompted the engraver to make the interventions in the second state of his *St. Sebastian*. These prints may have been intended to be sold at shrines dedicated to the saints. However, the decision to produce these two prints in around 1522 might also have been in response to a growing need for images of the plague saints. Such prints provided easily transportable devotional images for prayer to saints Sebastian and Roch through which to invoke protection against the plague. On a *cartello* suspended from a tree in the upper left corner of the print is an invocation to Saint Sebastian to pray for the viewer ("ORA PRO NOBIS SANCTE SEBASTIANE") while that which appears as if carved into the plinth in *St. Roch* links the saint with salvation from the plague ("ROCHE BEATISS SALVA NOS A PESTE"). In each case Nicoletto has chosen to place the symbol of crossed branches, which he frequently uses as a signature, below the invocation to the saints. The constant threat of the plague in the opening decades would certainly have meant that there was a demand for images of these two saints. Nicoletto's oeuvre includes a total of seven engravings of St. Sebastian, indicating the demand for prints of the saint during his career. Although the date of 1522 on *St. Roch* has been noted in previous scholarship, making this the last known dated print by the artist, the link between this date and an outbreak of the plague in Italy between 1522 and 1524 has not been made.[25] *St. Roch* is the last of three engravings dated by Nicoletto. By introducing the date alongside the invocation to the saint, the printmaker emphasises both the current threat of the plague and emphasizes the importance of St. Roch in offering protection against the disease. Reworking *St. Sebastian* in a similar manner to *St. Roch*, through using softer modelling and bringing the saint into the foreground to fill the height of the composition, Nicoletto effectively creates a pair of engravings that would appeal to his contemporaries, inspire prayer and in turn offer protection against the plague then threatening Italy.

5 Situating Nicoletto's St. Sebastian and the Printmaker's Later Activity

In their representations of *St. Sebastian* both Mansueti and Jacopo de' Barbari introduce softer modelling to emphasise the sinuous form of the saint shown with his arms raised above his head. It is curious that, while Nicoletto also shows the saint with his arms above his body, the first state of his print draws on the work of Mantegna for both the features of the saint and setting. Throughout his career Nicoletto often changed his style in response to that of the main artists and printmakers in the centres where he was working. Amongst his earliest engravings are copies after or compositions in the manner of those by Mantegna. These works were likely produced in Padua in the 1490s and show the

24 Nethersole 2018, 116-20.

25 Henderson 1989, 166-8, 176; Duncan, Scott 2001, 312-3; Cohn 2010, 20-6.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

artist responding to the continuing demand for inventions in the style of Mantegna, who had been active in the city earlier in the century. The interest in mantegnesque works in Padua can also be seen in the paintings of Jacopo Parisati, called Jacopo da Montagnana (1440/3-1499) who, like Nicoletto, worked for the bishop Pietro Barozzi. Stylistically, his *St. Sebastian* dates to around 1512, when the printmaker was no longer following Mantegna's technique or compositions in his engravings. The decision to create a mantegnesque composition in the first state follows seems a conscious one. The figure and arch closely recall those in Mantegna's painting made for the Paduan Podestà in 1459 raising the question of whether it was produced in Padua audience familiar with the painting and whether this print is evidence of Nicoletto returning to Padua and the Veneto in the 1510s.

A ceramic *tondo* signed "NICO/LETI" and showing the *Virgin and Child enthroned between saints Roch and Lucy* (Musei Civici, Padua) also suggests that Nicoletto maintained ties and may have returned to work in Padua in the second decade of the sixteenth century. Recorded as being immured in the wall of a house on the Via Boccalerie, in the parish of Santa Lucia, the ceramic *tondo* may have been made as a sign for a workshop located there, as proposed by Andrea Moschetti.[26] The *tondo* recalls a number of Nicoletto's engravings and its composition is particularly close to that of *Madonna and Child Enthroned Between Two Saints*, of about 1506.[27] Similarly, the sinuous figure type of saints Roch and Lucy can be seen in the printmaker's group of fourteen prints with shared dimensions showing figures in settings of landscape *all'antica* architecture. These prints include the *St. Anthony Abbot* dated 1512 and can therefore be placed at about this time.[28] The elegant *contrapposto* of St. Lucy, turning to her right and holding a jar in her left hand, is particularly close to that of Nicoletto's print of the saint from this group of fourteen single figures.[29] The stylistic similarity between his engravings and the ceramic *tondo* confirms his authorship and dates this work to around 1512. Although not proposed in previous scholarship, the ceramic *tondo* indicates that Nicoletto maintained links with Padua following the death of Pietro Barozzi and that he may have returned to work there after his sojourn in Rome from around 1507.

The ceramic *tondo* signed "NICO/LETI" and Nicoletto's *St. Sebastian* that draws from Mantegna's painting both suggest the printmaker maintained links with Padua and that he may have returned to the city after his time in Rome in 1507. Although the first state of *St. Sebastian* closely follows Mantegna's interpretation, characteristically Nicoletto does not entirely copy the model and instead looks to other sources, including other works by the painter for the landscape setting and representations of the saint with his arms above his head (for example, those by Mansueti and Jacopo de' Barbari). The printmaker's decision to rework *St. Sebastian* in a second state suggests that he was responding to a growing demand for the subject, likely prompted by an outbreak of the plague in around 1522. The changes introduced in the second state show the artist engaging with a new ideal figure type that drew from antique art but was represented with softer modelling to capture the fall of light on musculature that is now more curvaceous. The figure of St. Sebastian in the second state is closer to representations by Mansueti and Jacopo de' Barbari, and his technique of delicate parallel lines that curve around the forms of the saint's body recalls that by other Venetian artists such as Giulio and Domenico Campagnola, suggesting that Nicoletto was still working in the Veneto when he produced this print. Although Nicoletto changes only the central portion of the plate his remodelling of the saint transfigures the print, updating its style to create a pair to his *St. Roch*. The new *all'antica* body, sensitively rendered through Nicoletto's burin strokes, emphasizes St. Sebastian's purity from sin. This, combined with the enlarged figure of the saint, prompts our contemplation of his martyrdom and invites our prayer for his invocation against the plague.

26 The *tondo* measures 525 mm diameter. Moschetti 1938, 253-60; Hind 1938-48, 5: 138, no. 119.

27 Hind 1938-48, 5: 123, no. 39; Zucker 1984, 177-9, no. 2506.018; Lambert 1999, 293-5, no. 557.

28 The group of fourteen engravings is accepted as being produced in around 1512, the date included on *St. Anthony Abbot*. See: Hind 1938-48, 5: 124-7, nos 46-60; Zucker 1984, 200-8, nos 2506.041-2506.041.

29 Hind 1938-48, 5: 125, no. 47; Zucker 1984, 201, no. 2508.042.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 31-40
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Bibliography

Archival Sources

ASM CD Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale
ArA Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio, Padova
ASP Archivio di Stato di Padova, Notarile
AST Archivio di Stato di Treviso, Notarile I
BCT Treviso, Biblioteca Comunale

Printed Sources

Baracchi, Oriana (1997). "Ipotesi su Nicoletto da Modena". *Atti e memorie: Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi*, 11(19), 73-91.

Barker, Sheila (2007). "The Making of a Plague Saint: Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation". Mormando, Franco (ed.), *Piety and the Plague from Byzantium to the Baroque*. Kirksville, (MO): Truman State University Press, 90-131.

Bartlett-Rawlings, Bryony (2019). *Nicoletto da Modena and the Centres of Italian Print Production c. 1490-1522* [doctoral thesis]. London: University of London.

Bury, Michael; Landau, David (2004). "Ferdinand Columbus's Italian Prints: Clarifications and Implications". McDonald, Mark P. (ed.), *The Print Collection of Ferdinand Columbus 1488-1539: A Renaissance Collector in Seville*, vol. 1. London: British Museum Publications, 186-96.

Caldwell, Joan G. (1973). "Mantegna's St. Sebastians: Stabilitas in a Pagan World". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 36, 373-7.

Cohn, Samuel Kline Jr. (2010). *Cultures of Plague: Medical Thinking at the End of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.

Dacos, Nicole (1969). *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. London: Warburg Institute.

Duncan, Christopher J.; Scott, Susan (2001). *Biology of Plagues: Evidence from Historical Populations*. Cambridge: Cambridge University Press.

Girondi, Giulio; Crespi, Matteo (2011). "A New Print by Nicoletto da Modena". *Print Quarterly*, 28(1), 44-5.

Granger Ryan, William (transl.) (2012). *Jacobus de Voraigne: The Golden Legend*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Henderson, John (1989). *Epidemics in Renaissance Florence: Medical Theory and Government Response*. Paris: Editions du CNRS.

Hind, Arthur Mayger (1938-48). *Early Italian Engraving*, 5 vols. London and New York: Bernard Quaritch.

Landau, David; Parshall, Peter (1994). *The Renaissance Print 1470-1550*. New Haven-London: Yale University Press.

Lambert, Gisèl (1999). *Les premières gravures italiens*, Paris: Bibliothèque nationale de France.

Levenson, Jay A.; Oberhuber, Konrad; Sheehan, Jacquelyn L. (1973). *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*. Washington, DC: National Gallery of Art.

Malaspina, Luigi (1824). *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, 5 voll. Milano: Bernardoni.

Marshall, Louise (2002). "Reading the Body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces and Devotional Images of St. Sebastian in Renaissance Art". Muir, Bernard J. (ed.), *Reading Texts and Images: Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in honour of Margaret M. Manion*. Oxford: Oxford University Press, 237-72.

Mason Neale, John; Webb, Benjamin (transl.) (1843). *William Durandus: The Symbolism of Churches and of Church Ornaments*. London: T.W. Green.

Moschetti, Andrea (1938). *Il Museo Civico di Padova: cenni storici e illustrativi*. Padova: Società cooperativa tip.

Nethersole, Scott (2018). *Art and Viol*ence *in Early Renaissance Florence*. New Haven; London: Yale University Press.

Park, Katharine (1985). *Doctors and Medicine in Early Renaissance Florence*. Princeton (NJ): Princeton University Press.

Pierpaoli, Gaia (2000). "Agli albori dell'incisione italiana. Considerazioni sulla figura e l'opera di Nicoletto da Modena". Benassati, Giuseppina (a cura di), *L'Arti per via: Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*. Bologna: IBC, 43-57.

Rackham A.H. (ed. and transl.) (1938-52). *Pliny the Elder: Naturalis historia*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.

Sambin, Paolo (1962). "Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo: I. Prospero da Piazzola, Bartolomeo Montagna, Jacopo da Montagna, Jacopo da Feltre, Nicoletto da Modena". *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 51, 99-127.

Sartori, Antonio (1976). *Documenti per la storia dell'arte a Padova*. A cura di Clemente Fillarini. Vicenza: N. Pozza.

Segre, Vera (2003). *Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezione dei Musei Civici di Pavia*. Milan: Electa.

Stijnman, Ad (2012). *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*. London: Archetype Publications.

Weege, Fritz (1913). "Das goldene Haus des Nero: neue Funde und Forschungen". *Jahrbuch des Instituts*, 28, 1-118.

Zucker, Mark (1991). "Nicoletto da Modena's Late Works Reconsidered". *Print Quarterly*, 8(1), 28-36.

Zucker, Mark J. (1984). *Early Italian Masters*. Commentary. New York: Abaris Books. The Illustrated Bartsch 25.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

Da Correggio a Pordenone
A proposito di un *puer mingens* del Louvre

Caterina Furlan
Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract This brief note discusses a drawing in the collections of the Louvre, showing a "puer mingens". In the past this work has been associated with Correggio; here it is instead attributed to Pordenone on the basis of stylistic features in other drawings by the same artist as well as in those of Correggio.

Keywords Pordenone. Drawing. Puer mingens. Louvre.

Tra gli anonimi italiani del XVI secolo conservati al Louvre è compreso un piccolo disegno a pietra rossa raffigurante un *puer mingens*[1] **[fig. 1]**. Sul verso una scritta a matita riporta il nome del Pordenone, mentre sulla parte interna della carpetta che lo contiene vi è un riferimento dubitativo di Paul Joannides a Correggio e un accostamento di Mario Di Giampaolo a un disegno dell'artista conservato a Chatsworth, preparatorio per uno degli scomparti affrescati nella volta del presbiterio della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma[2] **[fig. 2]**.

Nel 1998 lo studioso inglese pubblicava il disegno confermando l'attribuzione a Correggio, a dispetto delle affinità tra la figura del putto e quelle presenti in uno studio di fontana del British Museum, ritenuto un tempo dell'Allegri, ma dalla maggior parte della critica – compreso lo stesso Joannides – accolto tra gli autografi del Pordenone dopo la sua esposizione alla mostra *The Genius of Venice* (Londra, The Royal Academy, 1983-1984)[3] **[fig. 3]**.

Secondo lo studioso le ragioni del riferimento all'artista parmense consisterebbero da un lato nella delicatezza della caratterizzazione e nella precisione con cui l'artista ha evocato le morbide carni dell'infante, dall'altro nella mancanza di quella pervasiva dinamicità che caratterizza altri putti del Pordenone con i capelli mossi dal vento o ritti sul capo, come vediamo per esempio in uno dei due assistenti di Sant'Agostino dell'Ashmolean Museum di Oxford[4] **[fig. 4]**. Infine la paternità di Correggio troverebbe conferma nel raffronto con il succitato disegno di Chatsworth, dove i putti, sebbene meno nervosi, rivelerebbero la medesima struttura formale.

A dire il vero è proprio il carattere 'barocchetto' dei putti di Chatsworth **[fig. 2]**, costruiti mediante ripetuti segmenti curvilinei a differenziarli dal 'puer mingens' del Louvre: il quale, a dispetto dell'insolita delicatezza di tratto e del ciuffo ricadente in avanti, presenta degli 'ingrossamenti' in corrispondenza delle caviglie che appaiono in per-

1 Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. n 10751r, 117 × 45 mm.

2 Chatsworth, Collezione Devonshire, inv. 413, 307 × 90 mm. Sul foglio cf. Di Giampaolo 2001, 26-7.

3 Joannides 1998. Sullo studio di fontana del British Museum (Department of prints and drawings, inv. 1953-4-11-112, 245 × 170 mm), cf. la scheda di D. Scrase in *The Genius of Venice*, 271-2, che accetta il riferimento di Ph. Poucey al Pordenone. Tale attribuzione è accolta successivamente anche da Furlan 1988, 270, nr. D30.

4 Macandrew 1980, 58-9, nr. 490B.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted	2019-09-19
Accepted	2019-10-14
Published	2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Furlan, Caterina (2019). "Da Correggio e Pordenone. A proposito di un *puer mingens* del Louvre". *Venezia Arti*, n.s., 28, 41-46.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/003

Figura 1 Giovanni Antonio Pordenone, *Puer mingens*. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques

Figura 2 Correggio, *Studio per decorazione a grottesca*. Chatsworth, Devonshire Collection

fetta sintonia con le forzature anatomiche tipiche del Pordenone **[fig. 1]**. I soli punti di contatto con il disegno di Chatsworth sono costituiti semmai dalla testa del putto incassata nel collo e dallo sguardo del medesimo rivolto verso il basso. Lo scarso interesse dell'Allegri per la resa volumetrica dei corpi emerge con ancora maggiore evidenza in un secondo disegno di collezione privata svizzera raffigurante un putto con ghirlanda sovrastato da un carro con il trionfo d'Amore [5] **[fig. 5]**.

Tornando al disegno del Louvre, la cui paternità conserva comunque un certo margine di incertezza, facciamo notare – come del resto già osservato da Joannides – che nella parte inferiore del

5 Di Giampaolo 2001, 78-9.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 41-46
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 3 Giovanni Antonio Pordenone. *Progetto di fontana*. Londra. Victoria and Albert Museum. Prints, Drawings and Paintings Collection

foglio è presente un basamento circolare sul quale è riportata l'ombra delle gambe del putto. Sebbene ciò abbia indotto lo studioso a supporre che il foglio fosse preparatorio per una piccola scultura a tutto tondo, viene da domandarsi se non possa trattarsi di uno studio di dettaglio da porre in relazione con un gruppo più articolato di figure, come nel progetto di fontana del British Museum **[fig. 3]**.

Quest'ultima consiste in una vasca esagonale all'interno della quale si eleva una struttura quadrangolare che funge da sostegno a uno stelo costituito da corpi di delfini che sorreggono una piccola base circolare su cui appoggia un gruppo di putti. Questi sostengono a loro volta un compagno che, con la testa e le braccia rivolte verso l'alto, sembra soffiare dentro una specie di canna. La forma romboidale del basamento autorizza a sup-

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 41-46
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 4 Giovanni Antonio Pordenone, *Coppia di putti reggenti un libro e una mitria vescovile*. Oxford, Ashmolean Museum, Prints and Drawings Department

Figura 5 Correggio, *Putto con ghirlanda e trionfo d'Amore*. Collezione privata

porre che nella parte non visibile della fontana fosse previsto un altro putto in asse con un quarto delfino.

Dal punto di vista cronologico, il foglio del British Museum potrebbe condividere con il foglio del Louvre una possibile datazione nei primi anni trenta del Cinquecento, mentre il soggetto equoreo indurrebbe a collegarlo con qualche committente per cui il mare o i traffici marini rivestivano particolare importanza. In genere gli studiosi tendono a giustificare l'allontanamento del pittore da Piacenza nel marzo del 1532 con la necessità di raggiungere Genova, dove il principe Andrea Doria intendeva affidargli la decorazione della facciata meridionale del palazzo di Fassolo. La permanenza dell'artista nella città ligure fu tuttavia di breve durata e dunque è piuttosto difficile pensare all'incarico di progettare un'eventuale fontana, tanto più che quella dei Delfini, tuttora esistente, fu probabilmente realizzata da Silvio Cosini su disegno di Perin del Vaga.[6]

Sebbene il disegno del British costituisca un *unicum* nel *corpus* grafico del Pordenone, non dobbiamo dimenticare che in più di un'occasione fu richiesto all'artista di approntare disegni per camini e cornici di pale d'altare; di conseguenza non possiamo escludere che egli possa essersi cimentato anche nella progettazione di manufatti architettonici di questo tipo.

Pur non avendo avuto modo di affrontare il problema in maniera esaustiva, ci limitiamo a ricordare che fontane simili erano molto diffuse nei primi decenni del Cinquecento: una coppia di putti mingenti compare per esempio in un progetto di fontana attribuito a Baldassarre Peruzzi oggi al Louvre[7] **[fig. 6]**. Generalmente datato a dopo il 1525 e considerato da alcuni studiosi un primo progetto per la cosiddetta fontana dei Pispini a Siena, esso presenta una struttura a tripla vasca, con due putti 'zampillanti' in quella centrale e una figura di Nettuno a tutto tondo accompagnato da un delfino in quella superiore. Non meno interessante è

6 Stagno 2004, 108.

7 Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. nr. 1113, 441 × 323 mm. Sul foglio cf. Schallert 2005, 254 (ill. a p. 565).

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 41-46
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 6 Baldassarre Peruzzi, *Progetto di fontana*. Parigi, Louvre,Département des Arts graphiques

Figura 7 Giovanni da Udine (attr.), *Progetto di fontana*. Firenze Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

un secondo progetto di fontana attribuito a Giovanni da Udine, che si conserva agli Uffizi[8] **[fig. 7]**. In questo caso elementi di cultura antiquaria romana, come per esempio i 'prigioni' alla base della fontana, si accompagnano ad altri di più ampia diffusione, come per l'appunto la coppia di fanciulli impegnati a riempire con i loro 'umori' la vasca circolare sottostante.

Per quanto riguarda il motivo del *puer mingens*, dopo il pionieristico studio di Augusto Campana volto a illustrarne la fortuna soprattutto in campo miniaturistico, sarà sufficiente il rinvio al recente volume di Jean-Claude Lebensztejn per rendersi conto non solo della sua diffusione dal XIII secolo ai giorni nostri, ma anche della pluralità di significati assunta da questi 'bellissimi spiritelli' che in molti casi erano associati all'idea di fortuna e prosperità.[9] Oltre che in contesti profani, non di rado essi comparivano anche in contesti sacri, come dimostrano i libri corali del duomo di Spilimbergo, che probabilmente il Pordenone ebbe occasione di ammirare durante i suoi ripetuti soggiorni di lavoro in quella città. Le miniature che corredano i frontespizi dei graduali nrr. 4 e 5, spettanti al friulano Giovanni de Cramariis, sono riprese infatti da alcune celebri candelabre di Giovanni Pietro Birago (nrr. 9 e 12) nelle quali, tra i vari putti alternati a motivi ornamentali, ve ne sono due che, in bilico sul bordo di una grande cratere, indirizzano i loro zampilli verso le coppe sorrette dai compagni sottostanti.[10]

8 Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. nr. 1005E, 419 × 264 mm. Sul foglio cf. *Disegni esposti* 1987, 426.

9 Campana 1966, 31-42; Lebensztejn [2016].

10 Furlan 1999, 33-4.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 41-46
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Bibliografia

Campana, Augusto (1966). «Pueri mingentes nel Quattrocento». Gabrielli, Vittorio (ed.), *Friendship's Garland. Essays Presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday*, vol. 1. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Di Giampaolo, Mario (2001). *Correggio disegnatore*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Furlan, Caterina (1988). *Il Pordenone*. Milano: Electa.

Furlan, Caterina (1999). «Qualche novità su Giovanni de Cramariis». Tempestini, A. (a cura di), *Pellegrino da San Daniele. Giornate di studio* (San Daniele del Friuli, Monte di Pietà, 12-13 dicembre 1997). Udine: Forum Editrice.

Joannides, Paul (1998). «A *Putto* by Correggio». Apollo, February, 47-8.

Lebensztejn, Jean-Claude [2016]. *Figures pissantes 1280-2014*. S.l.: Éditions Macula.

Macandrew, Hugh (1980). *Italian School, Supplement*. Vol. 3 of *Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings*. Oxford.

Petrioli Tofani, Annamaria (1987). *Disegni esposti*. Firenze: Leo S. Olschki.

Schallert, Regine (2005). «Peruzzi disegnatore di monumenti funebri e sculture». Frommel, C.L. (a cura di), *Baldassare Peruzzi 1481-1536*. Venezia: Marsilio.

Stagno, Laura (2004). *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria, Genova*. Genova: Sagep.

The Genius of Venice (1983). *The Genius of Venice = Exhibition catalogue* (London: The Royal Academy, 1983-84). Ed. by Jane Martineau and Charles Hope. London.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

La circolazione dei modelli: calchi da Michelangelo tra Emilia e Veneto, nella seconda metà del Cinquecento

Elisabetta Fadda
Università degli Studi di Parma, Italia

Abstract In Reggio Emilia, the sculptor Prospero Spani, also known as Clemente (1516-1584), created two statues representing *Adam* and on the facade of the cathedral. Along with *Saint Daria* and *Saint Crisanto*, they were both commissioned in 1552. The two statues indisputably draw inspiration from *Dawn* and *Dusk*, which are part of the monument dedicated to Lorenzo de' Medici in the New Sacristy of San Lorenzo in Florence, work of Michelangelo Buonarroti. In January 1892, Eva's leg by Prospero Clemente broke and fell to the ground. During the restoration, it was noticed that the leg and all other statues were empty inside. There is no formal documentary evidence of Clemente travelling to Florence, where Buonarroti's New Sacristy was opened to the public in 1556 and where, only later on, by the will of Cosimo I, were carried out some engravings representing the whole composition. Despite the existence of other drawings, casts were mainly responsible for spreading Michelangelo's inventions for the Medici tombs. In the sixteenth century, it was only possible to talk of a culture of casts after 1540 King Francis I Valois' initiative to ask Francesco Primaticcio – who was already occupied working for him at the decoration of Fontainebleau – to procure the moulds of Rome's best ancient statues in order to reproduce them. Among the commissioned casts there were also those from Michelangelo, an artist who was extremely admired by the French. As known, masterpieces realised for the King of France had an immediate impact in Italy, which was primarily possible thanks to Primaticcio's numerous trips in Emilia, where the painter had his own home and used to recruit his collaborators.

Keywords Models. Casts. Prospero Clemente. Emilia, Veneto.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Le statue sul portale del duomo di Reggio Emilia. – 3 La gamba di Eva. – 4 Reggio Emilia e Venezia.

1 Introduzione

A Reggio Emilia, lo scultore Prospero Spani detto Clemente (1516-1584) ha realizzato sulla facciata del duomo due statue raffiguranti *Adamo* ed *Eva*, commissionate, assieme ai due santi *Daria* e *Crisanto*, nel 1552. Le due statue sono una citazione palmare dell'*Aurora* e del *Crepuscolo* del monumento a Lorenzo de' Medici nella Sagrestia nuova di San Lorenzo a Firenze, opera di Michelangelo Buonarroti. Nel gennaio 1892 la gamba di *Eva* eseguita da Prospero Clemente si stacca e precipita al suolo; smontata con il resto delle altre statue per il restauro, ci si accorge che erano tutte vuote all'interno. Non sono documentati viaggi del Clemente a Firenze, dove la Sagrestia nuova del Buonarroti venne aperta al pubblico nel 1556 e solo dopo, per volontà di Cosimo I, furono tratte delle incisioni di quell'insieme. Altri disegni dovevano esistere, ma veicolo formidabile per la diffusione delle tombe michelangiolesche furono soprattutto i calchi. Nel Cinquecento, si parla di una cultura dei calchi solo dopo l'inizia-

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-08-08
Accepted 2019-09-18
Published 2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Fadda, Elisabetta (2019). "La circolazione dei modelli: calchi da Michelangelo tra Emilia e Veneto, nella seconda metà del Cinquecento". *Venezia Arti*, n.s., 28, 47-60.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/004

tiva promossa dal re Francesco I Valois di incaricare nel 1540 Francesco Primaticcio, che lavorava per lui alla decorazione di Fontainebleau, di procurarsi le forme di tutte le migliori statue antiche esistenti a Roma, per trarne delle repliche. Tra i calchi commissionati anche quelli da Michelangelo, per il quale i francesi dimostrano un vero e proprio culto. Come noto, in Italia si ha un'eco immediata di quanto si realizzava nei cantieri del re di Francia grazie soprattutto ai numerosi viaggi di Primaticcio in Emilia, dove il pittore aveva la sua casa e reclutava i propri collaboratori.

2 Le statue sul portale del duomo di Reggio Emilia

Il 16 dicembre 1544 a Reggio Emilia, lo scultore Prospero Spani Clemente viene interpellato per l'esecuzione della nuova facciata della cattedrale, un'impresa che lo vede coinvolto per quasi quarant'anni.[1] In sei mesi vengono procurati i materiali necessari, ma la facciata resta incompiuta, fatto salvo per il portale, che viene montato nel 1554 e che, nel 1557, vede posizionate sull'arco sovrastante due statue raffiguranti *Adamo* ed *Eva* **[fig. 1]**. La loro esecuzione era stata stabilita assieme a quella dei santi protettori di Reggio Emilia, *Daria* e *Crisanto*, in un contratto firmato da Clemente il 21 aprile 1552 alla presenza del vescovo Giambattista Grossi, che aveva promesso in pagamento la cifra di 500 scudi, cui verrà riconosciuto in seguito anche un discreto sovrapprezzo.[2] Prospero Clemente riceve vari acconti, ma i canonici Vincenzo Fossa e Prospero Previdelli, incaricati nel 1556 di revisionare la contabilità dei lavori, stabiliscono il 12 giugno 1557 di pagare Clemente solo alla consegna di tutte e quattro le statue commissionate, pagamento corrisposto infine il 23 marzo 1558. Nel 1557 Clemente aveva chiesto il rimborso per le spese sostenute durante diversi viaggi fatti a Mantova e a Venezia «ac alia loca, pro superintendentia et cura dictefabrice», mentre i canonici della cattedrale gli facevano notare che solo le due statue di *Adamo* ed *Eva* erano state completate «et in opera positae supra portam magnam dicte ecclesiae».[3]

Per rifornirsi di materia prima gli artisti emiliani risultano spesso andare a Venezia chiedendo lasciapassare per Mantova e, se per i marmi colorati si recavano a Verona,[4] dai diversi cantieri gli scultori convergono soprattutto a Carrara.[5]

Le statue di *Adamo* ed *Eva* del portale della cattedrale di Reggio Emilia sono definite nei documenti «marmorearum» e nel giugno 1552 Prospero Clemente dichiara infatti:

> voluerit se conferre ad montem Carrarie pro emendis infrascripis lapidibus.[6]

Cosa che risulta nel mese di ottobre dello stesso anno, quando a Carrara fa da testimone al testamento del padre di Danese Cattaneo, Michele Cattani, che in vita era stato mercante.[7]

Per ottenere i marmi di Carrara Clemente si rivolge però a Moro del Bello,[8] alias Bartolomeo de' Vannelli da Torano, della famiglia di «Francesco, decto Bello, già di Iacopo Vannelli de Torano», cavatori di marmi anche per Michelangelo nel 1519.[9] Il 29 agosto 1556 a Reggio Emilia, sotto al portico delle Notarie, Prospero Clemente prende infatti

1 Per i progetti cinquecenteschi della facciata del duomo di Reggio Emilia vedi: Bacchi 2001, 41-50; Adorni, 2004, 98-101; Adorni, 2006, 23-5; Zavatta, 2008, 65-83; Mussini2010, 275-319; Grassi 2012, 63-72.

2 Mussini 2010, 301-19.

3 Artioli, Monducci 1990, doc. 50, 42. Sulla vicenda ancora Bacchi 2001, 162; Mussini 2010, 275-319.

4 Ad esempio, nel caso del contratto tra i fabbricieri della cattedrale di Parma e Prospero Clemente per la tomba di san Bernardo degli Uberti, la provvista dei marmi di Carrara da impiegare nel monumento era a carico e spesa dello Spani, mentre un lotto di marmi di Verona era arrivato in città nel 1519, quando i fabbricieri avevano munito lo scultore Gianfrancesco d'Agrate di un lasciapassare per comprare nel Veronese trentasei pezzi di pietra (Talignani 2019, 76). Tra il 1529 e il 1530 anche Parmigianino si era recato a Venezia e a Verona per acquistare i materiali da impiegare a Bologna in San Petronio in una cappella da dedicarsi a san Maurizio, voluta da Carlo V a ricordo dell'incoronazione: «et i marmi furono comprati in Verona» (Negri 1680, 83).

5 Klapish Zuber, 1969, 108-15; Dalla Pina 1992, 25-31; Rapetti 1998, 17.

6 Artioli, Monducci 1990, doc. 50.

7 Campori 1873, 57; Artioli, Monducci 1990, doc. 55, 54.

8 Un rogito di Pompeo Pellegrini, notaio carrarese, del 22 ottobre 1557, riporta che essendo stata conclusa una convenzione tra Prospero Clemente e Bartolomeo altrimenti detto del Bello di Torano «per cagione di certi marmi e in particolare per una figura da condurre a Venezia per la quale detto Prospero avendo già pagato il prezzo del trasporto di 29 scudi e non avendo da parte di Bartolomeo tenuto fede ai patti, fu portata la causa davanti al Vicario di Carrara che espresse un giudizio in favore dello scultore». Campori 1873, 365; Rapetti 1998, 357. Klapish Zuber 1969, 154-5.

9 Il documento è noto a partire da Milanesi 1875, 801, nr. XLIV

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 47-60
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 1 Prospero Clemente, *Adamo ed Eva*. Reggio Emilia, cattedrale, portale

accordi per far giungere alla dogana di Venezia un blocco di marmo di Carrara, e anticipa a Vannelli 10 scudi, promettendone altri quattro alla consegna, per un totale di 14 scudi. Il 22 ottobre Clemente è a Carrara per la mancata consegna del marmo e si preoccupa affinché sia custodito sul lido di Avenza, fino al giorno dell'imbarco. La merce attesa non era solo fatta da blocchi ma comprendeva tra gli altri, anche «una statua sbozzata». Dai documenti successivi appare tuttavia che questo marmo non verrà destinato alla facciata della cattedrale, bensì alle statue raffiguranti *Ercole* e *Marco Emilio Lepido*, ora entrambe a Modena[10] **[figg. 6-7]**, la cui genesi si intreccia comunque con quella delle statue del duomo.

Nella seconda metà del Settecento, l'erudito Romualdo Baistrocchi, parafrasando Tiraboschi, nel descrivere le statue di *Adamo* ed *Eva* del Clemente riportava che «alcuni intelligentissimi Viaggiatori le giudicarono del Buonarroti»[11] ricordando quella somiglianza palese con l'*Aurora* e il *Crepuscolo* del monumento a Lorenzo de' Medici nella Sagrestia nuova di San Lorenzo a Firenze che si riscontra nelle due statue fatto salvo per le teste, paragonate a certi dettagli del monumento di Bartolomeo Ammannati a Marco Mantova Benavides a Padova o «a soluzioni formali ispirate a Fontainebleau».[12]

All'indomani della partenza di Michelangelo per Roma, il cantiere interrotto della Sacrestia era divenuto meta di artisti e di personaggi illustri grazie anche all'abilità di Vasari e della corte medicea di enfatizzarne programmaticamente il ruolo di nuova 'scuola del Mondo', nel segno di una consentaneità dinastica e di una esplicita esaltazione del lascito del Buonarroti a Firenze.[13] Una regìa strumentale che contribuisce al mito di Michelangelo e che a Vasari faceva affermare a proposito della Sagrestia che non c'era artista «che in questa sagrestia non abbi imparato quel che sa» alludendo evidentemente anche a sé stesso.[14]

Derivato da Michelangelo, come le statue di *Adamo* ed *Eva* sul portale, anche il marmoreo *Cristo portacroce* del Clemente, ora nella basilica di San Prospero a Reggio Emilia, è un riadattamento evidente del *Cristo della Minerva*[15] che ugualmente era destinato alla facciata del duomo reggiano, dove doveva essere collocato in una posizione sopraelevata.[16]

10 Nel 1565 a Reggio Emilia, Prospero Clemente si impegna a consegnare a Gaspare Scaruffi entro tre anni le due statue, di cui diviene co-proprietario. Nel 1573 Clemente rinuncia a qualunque diritto di co-proprietà e nel 1584 Scaruffi fa portare via dalla casa del Clemente la statua di *Ercole* per sistemarla nella propria abitazione: (Artioli, Monducci 1990, 90-103).

11 Baistrocchi 2002, 256.

12 Bacchi 2001, 57-8.

13 Carrara, Ferretti 2016, 58-73.

14 Lettera di Vasari da Firenze del 17 marzo 1562 indirizzata a Michelangelo Buonarroti in Vasari (Masselli 1838, 2: 1451).

15 Bacchi 2001, 205, 207.

16 A una originaria posizione elevata sembrano alludere sia la testa inclinata del *Cristo*, intenta a guardare verso il basso, che uno dei progetti riferiti alla facciata del duomo, quello conservato a Firenze (GDSU 2060); vedi Grassi 2012, 68. Nel 1520 un pit-

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 47-60
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 2 Prospero Clemente, gamba della statua di *Eva*. Reggio Emilia, Musei Civici

Figura 3 Prospero Clemente, gamba della statua di *Eva*. Particolare. Reggio Emilia, Musei Civici

Di quelle opere michelangiolesche Clemente possedeva i modelli: quello del *Cristo della Minerva* risulta nella collezione del suo mecenate e banchiere Gasparo Scaruffi[17] e tra le cose della sua bottega pervenute al figlio Flaminio in successione ereditaria (e ancora in possesso alla famiglia nel 1630) è elencata una derivazione in terracotta della *Notte* della Sagrestia nuova:

> una figura che dorme azachata con il gufo sotto la gamba et una maschera presso la testa, vale ducatoni uno.[18]

Sono date in cui i progetti del Buonarroti sono ricercatissimi dagli artisti e sono noti quelli forniti dall'artista a Daniele a Volterra, Sebastiano del Piombo o Marcello Venusti;[19] e tra i conterranei del Clemente, anche Lelio Orsi, il 29 novembre 1559,[20] scriveva a Roma per avere disegni della Cappella Paolina.[21]

Nel 1567 in una lettera che Cosimo Bartoli inviava a Vasari accompagnando un dono da parte di Alessandro Vittoria, riferiva che al Vittoria sarebbe stato gradito ricevere qualche cosa in cera o in gesso 'cavato' dalle cose di Michelangelo, «fuori che le cose di sagrestia: perché le ha quasi tutte».[22]

Modelli tridimensionali da Michelangelo sono ricordati da Borghini[23] nella bottega di Tintoretto[24] e anche Ridolfi scrive che Tintoretto

> si mise a raccorre da molte parti, non senza dispendio, impronti di giesso tratti da marmi antichi; si fece condur da Firenze i piccoli modelli di Daniello Volterrano, cavati dalle sepolture

tore sempre «da Rezo», Giovanni Trignoli, scriveva da Roma al Buonarroti che si trovava a Firenze, per informarlo sullo stato dei pagamenti della statua del *Cristo* della Minerva (Monducci 1985, 246-8, documenti XX-XXIV).

17 «Una bellissima figura di Giesù Christo» è descritta da Bartolomeo Pratisoli, prestanome del notaio di Reggio Emilia, Prospero Bisi, nel trattato dal titolo *Considerazioni sopra l'Altinonfo* del 1604, in cui ricorda una visita avvenuta il 23 giugno 1584 nel palazzo di Gasparo Scaruffi. Prospero Bisi scrive che videro un Cristo di «bianchissimo marmo di Carrara, di un solo pezzo, e di altezza di palmi quattro romani [circa 30 cm], il qual posa in piedi et è fatto nudo e abbraccia la Croce» (cf. Mazza 2010, 124).

18 Artioli, Monducci 1990a, 206, doc. 220.

19 Per Michelangelo disegnatore conto terzi si vedano Hirst 1993, 54-6, 64-6, 72-5; Romani 2003; Falletti, Katz Nelson 2002, 187; Sassu 2011.

20 Toschi 1900, 3.

21 London, British Museum inv. 1946,0713.39; vedi Popham 1967, I, nr. 50, II, pl. 45.

22 Frey 1930, 360-1.

23 Borghini 1584, 551, scrive: «Tintoretto [...] si prese per principal maestro le opere del divino Michelagnolo, non riguardando à spesa alcuna per aver formate le sue figure della Sagrestia di San Lorenzo».

24 Joannides 2003, 286; Battaglia 2018, 211.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

> de' Medici poste in San Lorenzo di quella città, cioè L'Aurora, il Crepuscolo, la Notte, Il Giorno.[25]

In ambiente veneto nelle botteghe degli artisti è attestata dunque anche la presenza di riproduzioni di statue antiche, spesso parziali, che servivano all'istruzione degli artisti tramite l'imitazione.[26]

Non faceva eccezione la bottega del Clemente a Reggio Emilia, dove tra le figure in terracotta e in gesso, sono elencate

> Una testa di Laocoonte con le dua teste de suoi figlioli, di giesso.[27]

3 La gamba di Eva

Il 25 giugno 1875, un articolo de il *Corriere di Reggio Emilia* segnalava le precarie condizioni conservative delle statue sulla facciata della cattedrale, in particolar modo di quella raffigurante *Eva*, consunta per essere meno protetta dalla nicchia.[28] Nel gennaio 1892 la gamba di *Eva* in effetti precipita al suolo e viene portata ai Civici Musei dove tutt'ora è visibile nel Portico dei Marmi[29] **[fig. 2]**. Al suo posto viene montata una gamba rifatta per l'occasione dallo scultore Ilario Bedotti, in un momento in cui la temperie culturale era particolarmente attratta dal titanismo di Michelangelo, soprattutto dopo le celebrazioni per il centenario della sua nascita, nel 1875.[30]

Osservando la gamba originale del Clemente nel museo, non sembra scolpita da un blocco di marmo perché, spessa solo pochi centimetri, all'interno è vuota, come una calza **[fig. 3]**. Si notano anche dei fori di connessione e non c'è traccia di trapano o scalpello.

Nel 1988 Ottorino Nonfarmale, incaricato del restauro per conto della Soprintendenza dell'Emilia, smontando tutte e due le statue del portale **[fig. 4]** in vari pezzi, segnalava che anche questi all'interno risultavano vuoti.[31]

Se scorriamo il catalogo del Clemente, sono tante le sue opere realizzate utilizzando blocchi di marmo di dimensioni anche modeste, connesse poi con «notevole perizia»,[32] ma all'interno tali pezzi non sono vuoti, ma pieni.[33]

Andrea Bacchi faceva notare a proposito che questo *modus operandi* è attribuito da Vasari anche a Baccio Bandinelli, che era solito

> per costume, nelle statue che faceva, de' mettere de pezzi piccoli e grandi di marmo.[34]

Nel caso della *Eva* del Clemente bisogna riconoscere però che la scultura è cava, simile a un guscio, come se fosse stata foggiata a calco, tramite una forma. Per realizzare un calco lo scultore creava sul modello uno stampo in stucco, quello che viene chiamato un negativo. Se il modello era grande e complesso, lo stampo era suddiviso in pezzi. Sullo stampo aperto, dopo l'applicazione di un film di olio con funzione di distaccante, veniva steso lo stucco liquido mescolato a degli inerti (anche frammenti di marmo) per dar forza alla struttura e, una volta che lo stucco applicato si asciugava, questo veniva staccato dallo stampo e si otteneva il positivo. Quindi in sintesi, tramite uno stampo si otteneva una copia del modello che una volta assemblata sarebbe risultata cava all'interno.[35] L'espressione 'cavato' che definisce questi oggetti negli scritti cinquecenteschi, ha il significato di incavato, calco, derivazione e copia. Nei documenti francesi che registrano i pagamenti a Primaticcio relativi ai calchi voluti da Franceco I si parla di «mousles» (*moules*) e «mousles de plastre» (*moulagesen plâtre*) *emplastre*,[36] cioè di forme in gesso, e

25 Ridolfi 1648, 2: 6.
26 Van Den Driessche 2008, 43.
27 Artioli, Monducci 1990, doc. 220.
28 «Ruina di una statua», *Il Corriere di Reggio Emilia*, 1875, 3
29 Brighi 1999, 234.
30 Carrara, Ferretti 2016, 58.
31 Bacchi 2001, 89.
32 Bacchi 2001, 158, 185
33 Clessidra restauri 1990, 51-62.
34 Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568 (Barocchi, Bettarini 1966-87, 5: 263).
35 D'Aessandro, Persegati 1987, 73-9; Felice 2017, 403-7.
36 Vedi Cox-Rearick 1995, 465 nota 31; Occhipinti 2010, 47-54.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 47-60
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

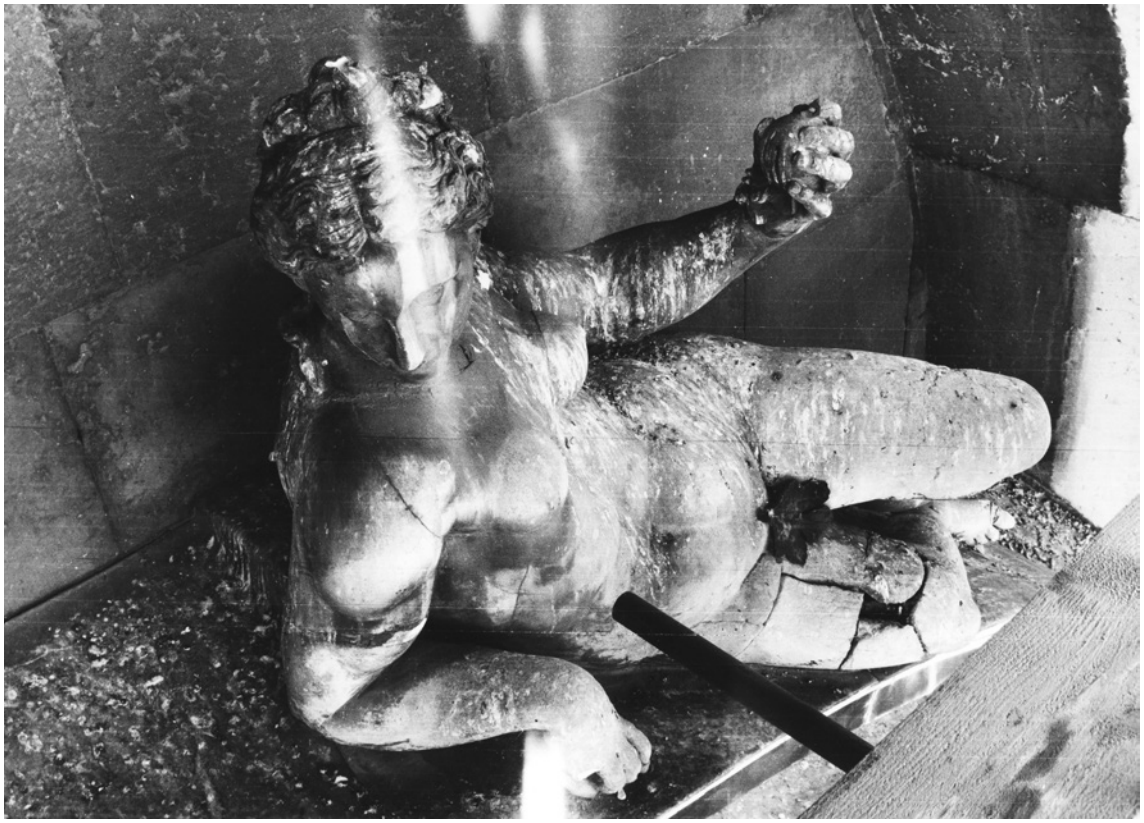


Figura 4 Prospero Clemente, la statua di *Eva* in una foto del 1983

Vasari descrivendo l'impresa di Primaticcio usa le seguenti parole: «marmi e cavi di figure antiche».[37] Le complesse operazioni della calcatura ad opera dei formatori sono da quest'ultimo così descritte:[38]

> cominciano poi con gesso da fare presa a formare sopra questo modello parte per parte, facendo addosso a quello modello i cavi d'i pezzi; e sopra ogni pezzo si fanno i riscontri che un pezzo con l'altro si connettano [...]. Così a parte per parte lo vanno formando et ungendo con olio fra gesso e gesso dove le connettiture s'hanno a congiungere; e così di pezzo in pezzo la figura si forma [...] di maniera che il cavo di quella statua, cioè la forma incavata, viene improntata nel cavo con tutte le parti et ogni minima cosa che è il modello.

Nella relazione di restauro delle statue del portale del duomo di Reggio Emilia,[39] notando che le «sculture sono nate tutte sezionate e vuote all'interno», Ottorino Nonfarmale si chiedeva se il loro esecutore, vista l'ubicazione cui erano destinate, non avesse voluto alleggerirne il peso svuotandole, sebbene aggiungesse:

> nella mia esperienza di restauratore, solo sculture in cotto e legno ho trovato costruite e pensate sezionate.

37 Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568 (Barocchi, Bettarini 1966-87, 6: 145).

38 Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568 (Barocchi, Bettarini 1966-87, 1: 98).

39 Le relazioni di restauro sono di pertinenza della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Ferrara e Reggio Emilia; quelle del territorio di Modena e Reggio Emilia eseguite fino al 2015 sono ancora presso gli Ufficio della Galleria Estense (ex Soprintendenza di Modena e Reggio Emilia) e sono custoditi da Laura Bedini (che di tanti di quei restauri è stata il coordinatore) che desidero ringraziare per la infinita cortesia e per aver condiviso con me la sua competenza.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

A ribadire che le statue erano all'interno vuote [figg. 3-4] e per questo fragili, nella relazione tecnica del restauro si legge anche che

> Le sculture erano state riempite con mattoni, gesso e aggiunte di perni di ferro.[40]

Non abbiamo notizia di opere, derivate da un blocco di marmo, svuotate all'interno fino a lasciare un minimo spessore, ma esempi di statue svuotate all'interno si ritrovano tra quelle di stucco o terracotta.[41]

Clemente aveva esperienza di questi materiali: tra le sculture commissionate a Prospero durante la sua carriera, vi sono anche sei statue che realizzò nel 1561 per l'organo della cattedrale di Parma che, definite nel documento di commissione «marmorearum» così come quelle della facciata del duomo di Reggio Emilia, sono invece di gesso, bianche solo a simulare il marmo.[42] Modelli in gesso potevano servire per le fusioni delle statue in bronzo, e i «gietti di bronzo» del monumento al vescovo Giorgio Andreasi,[43] ora in Sant'Andrea a Mantova, sono attribuiti a Prospero Clemente a partire da Gabriele Bombasi, letterato amico del Clemente, che nel 1572 elenca al Vasari tutte le opere eseguite a quella data dallo scultore reggiano.[44]

Patria della terracotta, l'Emilia del Clemente era la stessa dei Begarelli e ancor prima di Guido Mazzoni, la cui attività per i sovrani francesi aveva preceduto di quindici anni quella di Francesco Primaticcio.

Da tempo gli studiosi hanno sottolineato come la ricezione immediata di quanto realizzato nei cantieri del re di Francia avvenisse grazie ai continui viaggi del Primaticcio a Bologna,[45] dove l'artista aveva la sua casa.[46] Un primo riflesso di tutto questo si indica proprio a Reggio Emilia, nei disegni di Lelio Orsi destinati nel 1544 alla Torre dell'Orologio, per la quale anche Clemente nel 1563 riceve trenta scudi d'oro di pagamento per aver rifatto le cifre del quadrante.[47]

La visione isolata dei calchi, osservabili anche da angolazioni inedite, favoriva la realizzazione di figure dalle pose inconsuete e dagli scorci arditi.

4 Reggio Emilia e Venezia

Il 4 aprile 1560, in occasione della prima visita del duca Alfonso II a Reggio Emilia, Prospero Clemente aveva realizzato nella piazza cittadina una statua di Marco Emilio Lepido colossale,[48] alta 18 braccia (quasi 10 metri), realizzata in stucco, che il 23 luglio 1561 «si gettò a terra».[49] La statua, eseguita per una occasione effimera, è stata ritenuta il macro-modello della statua marmorea dallo stesso soggetto che il Clemente realizzerà qualche anno dopo e che nel 1568, in occasione della seconda visita a Reggio Emilia del duca Alfonso II d'Este, viene sottoposta al giudizio di una commissione di periti.

La statua raffigurante Ercole [fig. 6], scolpita in un solo blocco, fu ricavata dal «sasso di marmo biancho della cava del Moro del Bello da Carrara» cava definita nel 1568 «famosissima, la qual hora è finita».[50] Il 20 luglio 1563 era divenuto co-proprietario del blocco di marmo il banchiere reggiano Gasparo Scaruffi col quale Clemente si impegna nel giro di tre anni a ricavarne un *Ercole* e una statua «armata».[51] Quest'ultima, viene descritta nel 1568 come

> statua fatta per un Marco Emilio Lepido, ma per haver la testa ammovibile, potria essere molte cose.[52]

In occasione dell'arrivo del duca nel 1568, le proposte fatte alla Comunità di Reggio per esporre le

40 Modena, Ufficio della Galleria Estense (Archivio restauri, ex Soprintendenza di Modena e Reggio Emilia). Ottorino Nonfarmale scrive la sua relazione tecnica da San Lazzaro di Savena (Bologna) in data 30 agosto 1988.

41 Gentilini 1996, 97-103.

42 Artioli, Monducci 1990, 68-9, doc. 77; Bacchi 2001, 170.

43 Bacchi 2001, 151; Rebecchini 2003, 134-7.

44 *Raccolta di lettere sulla pittura* 1822-25, 1: 545.

45 Romani 1997, 56-59.

46 Primaticcio possedeva una casa a Bologna, affittata da Antonio Anselmi, segretario di Pietro Bembo e marito di sua figlia Claudia. Cordellier 2004, 111; Agosti 2005, 149.

47 Artioli, Monducci 1990, 88-9, doc. 109.

48 Su questa statua in stucco, vedi: Artioli, Monducci 1990, nr. 68; Bacchi 2001, 85, 186.

49 Artioli, Monducci 1990, nr. 68; Bacchi 2001, 186.

50 Bacchi 2001, 186.

51 Bacchi 1990, 187.

52 Bacchi 1990, 187.

Venezia Arti n.s., 28, 2019, 47-60 | e-ISSN 2385-2720 ISSN 0394-4298

statue di Prospero Spani, furono due: l'una di collocare le statue sotto la Loggia del Palazzo Comunale; l'altra di adattare il solo *Emilio Lepido* a immagine dell'imperatore Federico I d'Austria, padre di Barbara, duchessa di Ferrara, morto nel 1564, oppure dello stesso duca Alfonso.

Tra i periti coinvolti per esprimere un giudizio è menzionato lo scultore Leone Leoni aretino, reduce dalla realizzazione di *Ercole a riposo che trionfa sull'Idra e su un satiro* a Guastalla.[53] I documenti relativi alle statue del Clemente riportano infatti:

> Le due statue a giudicio de' periti, et particolarmente di Lione, il famoso in quanto all'arte, esser di suprema eccellenza. Il sasso dell'Ercole essere di un pezzo solo, cosa mai veduta in statua di tanta grandezza in Lombardia.[54]

Di Leone Leoni, Clemente poteva aver acquisito qualcuno dei modelli e calchi in gesso e terracotta che ancora sono elencati nella sua bottega, dove risultano tra le altre cose in terracotta:

> un satiro senza gambe e bracci [...] Un Ercole con l'idra a piedi.[55]

Ancora oggi alcuni calchi conservati all'Ambrosiana a Milano provengono dalla cosiddetta Casa degli Omenoni, dove Leone Leoni aveva la sua collezione di calchi delle principali opere artistiche di Roma, compreso un calco della Pietà di Michelangelo. Era stato Federico Borromeo a procurare per l'Accademia del Disegno numerosi calchi in gesso dagli eredi di Leone Leoni e fra questi è stato ipotizzato potessero esserci anche quelli realizzati dal Primaticcio a Roma, a partire dal 1540, per la residenza del re francese, Francesco I di Valois. Le forme ricavate da Primaticcio non erano solo quelle ricavate dagli originali antichi ma comprendevano anche i calchi delle statue del *Cristo della Minerva* e della *Pietà* di San Pietro, per riprodurre le quali Primaticcio aveva di persona incontrato Michelangelo a Roma nel 1546.[56]

Queste forme costituivano un patrimonio più volte riutilizzabile che per questo cerca di avere anche Leone Leoni.[57] Morto Francesco I, avendo convinto Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V imperatore e di Eleonora, ad acquisire i calchi per la sua residenza di Binche,[58] Leone Leoni nel 1549 pretendeva di essere: «e patron delle *forme* che degli uomini».[59]

Gli studi hanno tuttavia evidenziato che non è dimostrabile che i calchi leoniani derivino dalle forme del Primaticcio,[60] e in effetti era stato il papa Pio IV a concedere a Leone Leoni il permesso di trarre i calchi delle statue antiche dalla collezione vaticana equelli della *Pietà* di San Pietro e del *Cristo Sopra Minerva* di Michelangelo. Per questo, Michelangelo in persona gli aveva a sua volta concesso di operare nella sua bottega a Firenze dove, tra le opere riproducibili, dovevano plausibilmente esserci anche le figure della Sagrestia Nuova di San Lorenzo.[61] Era Leoni che aveva chiesto al Buonarroti l'opportunità di trarre forme dalle sue opere scrivendo, in una lettera del 14 ottobre 1560: «che mi lasci formare in la sua bottega qualche figura».[62]

A Reggio Emilia, Prospero Clemente dimostra di conoscere sia quanto fatto da Primaticcio a Fontainebleau che quanto andava realizzando Leone Leoni.

I legami tra Clemente e Leone Leoni sono stati indagati anche a proposito della scultura encomiastica estense nell'utilizzo della *Allegoria della Pazienza* che il duca Ercole aveva scelto come proprio emblema personale. Scolpita dal Clemente alla base del busto ritratto di Ercole II alla Galleria Estense di Modena **[fig. 5]**, l'allegoria deriva

53 Cupperi 2002.

54 Artioli, Monducci 1990, doc. 131.

55 Artioli, Monducci 1990, doc. 220.

56 Romani 1997, 40.

57 Boucher 1983, 23-6; Haskell, Penny 1988, 5, 31-6; Rossi Pinelli 1988, 254; Marchand 2010, 49.

58 Cupperi 2004a, 2004b.

59 Dai calchi di Fontainebleau Leone Leoni sperava di ricavare statue anche per una delle residenze di Ferrante Gonzaga, e a lui scriveva «che con poca spesa noi facessimo una Roma a la Gualtiera». Ronchini 1865, 27. Rovetta, 1993, 45-51. Le repliche per Maria d'Ungheria verranno fuse da un aiuto di Primaticcio («l'huomo mio»), inviato da Fontainebleau, l'italiano Luca «Lancha», scelto per le sue competenze nell'uso dello stucco e identificato tra gli aiutanti a Venezia di Jacopo Sansovino (cf. Boucher 1983; Cupperi 2004b, 161). Jacopo Sansovino era considerato tra i massimi esperti della scultura in stucco (Boucher 1991, 1: 60, 103, 145, 190-4); nel 1525 Pietro Aretino aveva fatto fare al Sansovino una copia di gesso del Laocoonte Vaticano, opera che fu giudicata da tutti gli scultori di Roma «la meglio cosa ritratta» e che fu inviata a Mantova a Federico Gonzaga (Baschet 1866, 28; Boucher 1991, 1: 9; Liverani, Nesselrath 2006, 138).

60 Cupperi 2004b, 165-75.

61 Questo afferma Helmustutler Di Dio, 2003, 573.

62 Plon 1883, 236 nota 1.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

da una celebre invenzione del Vasari, voluta da Ippolito d'Este,[63] che anche Pompeo Leoni riproduce sul verso della medaglia ritratto dello stesso duca e a date analoghe a quelle del Clemente.[64]

Clemente era riuscito ad avere la prestigiosa commissione, dopo che Alessandro Vittoria, scrivendo a Ercole II d'Este, si era reso disponibile a fare il suo ritratto: «ò di marmo, ò di bronzo».[65] In questa circostanza il duca aveva dato l'incarico al Vittoria di andare a Venezia a vedere la statua raffigurante Ercole (oggi a Brescello) che Jacopo Sansovino stava realizzando per lui. Una lettera del 21 aprile 1552, riporta l'opinione sfavorevole espressa dal Vittoria, che giudicò la statua sproporzionata nelle gambe e nelle cosce suggerendo «al più presto di farne un'altra».[66]

Un emulo dello scultore si propose allora di portare a termine una nuova statua. Una lettera da Venezia datata 8 agosto 1554 dell'ambasciatore Falletti riferiva al duca che:

> Qua si trova uno scultore ferrarese[67] celebrato molto il quale havendo invitato l'ambasciatore cesareo e me a vedere alcune sue opere belle, che certo sono de l'antiquità, si venne a ragionamento dell'Ercole fatto dal Sansovino, come cosa non troppo bene intesa. Per il che dissemi che quando l' E. V. si degnasse di accenargli, che s'obligaria dargliene un altro al più tardi fra otto mesi et che lo farebbe con qualche bella fittione per dissimigliarlo dall'altro; et che a lui bastaria li fosse proveduto del marmo che costarà XII scudi, che non vuole cosa alcuna per la fattura.[68]

Uno scultore voleva pertanto assicurarsi quell'incarico, e per la sua prestazione non chiedeva altro che l'anticipo dei costi del materiale.

Il 29 agosto 1556 a Reggio Emilia, sotto al portico delle Notarie, è proprio Prospero Clemente ad essere coinvolto nell'acquisto di un grosso e pregiato blocco di marmo e prende per questo accordi con Bartolomeo Vannelli detto Moretto del Bello, anticipando 10 scudi e promettendone altri quattro alla consegna, per un totale di 14 scudi, cifra

Figura 5 Prospero Clemente, ritratto di Ercole II. Modena, Galleria Estense

63 Nel 1552 il cardinale Ippolito d'Este, fratello di Ercole II, chiedeva a Benedetto Varchi un''invenzione' che descrivesse la *Pazienza*, virtù di Ercole d'Este. Vedi Wittkover, 1987, 210; Pattanaro, 2014, 35-46 Leone 2018, 16-19.

64 Per la medaglia (Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.1039) fermata dal figlio di Leone Leoni, Pompeo, vedi: Hill – Pollard, 1967, 85, n. 446; Pollard – Luciano 2007, 518-519, n. 514; Waldman 1994, 52-63.

65 Lettera del 16 aprile 1552 da Vicenza in Avery1999. 186, documento 10.

66 Lettera del 21 aprile 1552 del Feruffino da Venezia a Ercole II d'Este in ASM Cancelleria Ducale, Dispacci da Venezia, Busta 38; Campori 1872, 501-5012; Avery 1999 186-87, documento 11.

67 Per Campori (1872, 509), lo scultore ferrarese cui la lettera fa riferimento poteva essere Ludovico Ranzi, a cui è attribuibile un progetto di architettura per la chiesa del Santissimo Rosario a Ferrara, documentato a Venezia, da dove il 23 luglio 1554, invia una lettera al duca, proponendogli l'acquisto di alcuni busti antichi (cf. Mattei 2016, 158).

68 Campori 1872, 509.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 47-60
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 6 Prospero Clemente, *Ercole*. Modena, Palazzo Ducale

davvero vicina a quella stimata dallo «scultore ferrarese». Gli accordi col Vannelli erano di far giungere alla dogana di Venezia il blocco di marmo di Carrara e da questo blocco, sappiamo voleva essere tratta una statua raffigurante Ercole.

Ci si chiede se lo scultore ferrarese che si era sbilanciato nel promettere una statua di Ercole al posto del Vittoria e del Sansovino, chiedendo solo un rimborso spese, non fosse proprio Prospero Clemente, che si era a quelle date già assicurata la commissione prestigiosa del busto ritratto del suo duca.

Un mandato di pagamento di 100 scudi d'oro del 15 maggio 1554 sancisce infatti definitivamente la paternità a Prospero Clementee la datazione del busto di Ercole II **[fig. 5]**, il cui basamento costituisce parte integrante. Una nota manoscritta nell'Archivio di Stato di Modena dichiara infatti:

> A maistro Prospero da Reggio scultore scudi cento d'oro in oro che gli ha donato Sua Eccel-

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 47-60
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

lentia per havere sculpito de marmo la testa de Sua predetta Eccellentia.[69]

La nota fa riferimento al solo busto, probabilmente commissionato tra la fine del 1553 e il principio del '54, quando lo scultore doveva già portare a termine tante altre incombenze, tra cui anchele statue del portale **[fig. 1]** ordinate dal Capitolo del duomo di Reggio Emilia, e sperava di assicurarsi anche un Ercole di marmo.

Le statue di *Adamo* ed *Eva* **[fig. 1]** furono montate nel 1557 solo dopo che i fabbricieri della cattedrale avevano ordinato la revisione dei conti e non sono scolpite da un blocco di marmo. Questo viene acquisito successivamente e da questo verrà tratto un *Ercole* **[fig. 6]**, abbinato al *Marco Emilio Lepido,* che Clemente avrebbe voluto, in accordo col banchiere Scaruffi, rivendere alla Comunità di Reggio Emilia, forte anche del lusinghiero giudizio espresso nei suoi confronti dal perito «Lione» Leoni.

Bibliografia

Adorni, Bruno (2004). «Giulio Romano architetto in Emilia: un successo irresistibile negli anni Quaranta del Cinquecento». Lenzi, Deanna (a cura di), *Arti a confronto, Studi in onore di Anna Maria Matteucci*. Bologna: Editrice Compositori, 98-101.

Adorni, Bruno (2006). «Un disegno di Giulio Romano per la facciata del Duomo reggiano». Monducci, Elio (a cura di), *San Prospero. La torre di Giulio Romano a Reggio Emilia*. Milano: Motta, 23-5.

Adorni, Bruno (2004). «Giulio Romano architetto in Emilia». *Giulio Romano e l'Arte del Cinquecento*. Modena: Franco Cosimo Panini, 345-61.

Agosti, Giovanni; Farinella, Vincenzo (1984). «Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche». Settis, Salvatore (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 1. Torino: Einaudi, 373-444.

Agosti, Giovanni; Farinella, Vincenzo (1988). «Il fregio della Colonna Traiana e i Francesi». Morel, P. (a cura di), *La colonna traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I = Catalogo della mostra* (Roma, Villa Medici, 12 aprile-12 giugno 1988). Roma: Edizioni Carte segrete.

Agosti, Giovanni (2005). *Su Mantegna*. Milano: Feltrinelli.

Artioli, Nerio; Monducci, Elio (1990). «L'Ercole e il Marco Emilio Lepido di Prospero Sogari Spani Clementi. Nota storica». *Due nobili statue di marmo. Ercole ed Emilio Lepido di Prospero Clementi*. Parma: Artegrafica Silva, 11-17. Dossier Restauri 1.

Artioli, Nerio; Monducci, Elio (1990). *Prospero Sogari Spani Clementi scultore reggiano (1516-1584*). Modena: Aedes muratoriana.

Avery, Victoria J. (1999). «Documenti sulla vita e sulle opere di Alessandro Vittoria (1525-1608)». *Studi trentini di scienze storiche*, LXXVIII, 1- 220.

Bacchi, Andrea (2001). *Prospero Clemente. Uno scultore manierista nella Reggio del '500*. Milano: Motta.

Baistrocchi, Romualdo (2002). *Guida pei forastieri a riconoscere le opere più insigni di pittura, scultura ed architettura esistenti in Parma*. A cura di C. Prestianni. Parma: Università degli Studi di Parma, Istituto di Storia dell'arte. Quaderni di arte 20.

Barocchi, P.; Bettarini, R. (a cura di) (1966-87). *Giorgio Vasari = Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Firenze: Sansoni.

Baschet, Armand (1866). «Documents inedits tirés des archives de Mantou. Documents concernent la personne de Messer Pietro Aretino». *Storico italiano*, 3, 104-30.

Battaglia, Roberta (2018). «Jacopo Robusti detto Tintoretto, Studio del Crepuscolo di Michelangelo». Battaglia, R.; Marini, P.; Romani, V. (a cura di), *Il giovane Tintoretto = Catalogo della mostra Venezia* (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Venezia: Marsilio.

Borghini, Raffaello (1584). *Il riposo di Raffaello Borghini, in cvi della pittvra, e della scultura si fauella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*. Firenze, Giorgio Marescotti.

Bonsanti, Giorgio (1992). *Antonio Begarelli*. Modena: Panini.

Bonsanti, Giorgio (2009). «Figure di terra fra passione e immaginazione». Bonsanti, G.; Piccinnini, F. (a cura di), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli, sculture del Rinascimento emiliano = Catalogo della mostra* (Modena, 21 marzo-7 giugno 2009). Modena: Franco Cosimo Panini, 27-54.

Boucher, Bruce (1983). «Leone Leoni and Primaticcio's Moulds of Antique Sculpture». *The Burlington Magazine*, 123(934), 23-6.

Boucher, Bruce (1991). *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 vols. New Haven (CT): Yale University Press.

Brighi, Antonio (1999). «Tra impegno civile e gusto eclettico: la gestione di Naborre Campanini». Franzoni, Claudio (a cura di), *Il portico dei marmi. Le prime collezioni a Reggio Emilia e la nascita del Museo Civico*. Reggio Emilia: Comune di Reggio Emilia.

Cadoppi, Alberto (2010). *Gabriele Bombasi letterato reggiano (1531-1602). Una vita fra l'Ariosto, il Correggio, i Farnese e i Carracci*. Reggio Emilia: Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi-Sezione di Reggio Emilia.

Campori, Giuseppe (1872). «Una statua di Jacopo Sansovino». *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di sto-*

69 Il documento è a Modena, Archivio di Stato, Mandati Sciolti, filza 39, nr. 58, 15 maggio 1554, in Marchesi 2010.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

ria patria per le provincie modenesi e parmensi, 6, 501-14.

Campori, Giuseppe (1873). *Memorie biografiche degli architetti, pittori, scultori ec. Nativi di carrara*. Modena: Tipografia di Carlo Vincenzi.

Carrara, Eliana; Ferretti, Emanuela (2016). «'Il bellissimo bianco' della Sagrestia nuova: Michelangelo Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea». *Opus incertum*, 3, 58-73.

Clessidra restauri (1990). «Relazione di restauro». *Due nobili statue di marmo. Ercole ed Emilio Lepido di Prospero Clementi*. Parma: Artegrafica Silva, 51-62. Dossier Restauri 1.

Cordellier, Dominique (2004). *Primatice maître de Fontainebleau = Catalogue de l'exposition* (Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2004-3 janivier 2005). Paris: Réunion des MuséesNationaux.

Cox-Rearick, Janet (1995). *Chéfs-d'oeuvre de la Renaissance*, *La collection de François Ier*. Anvers: Fond Mercator, 325-35.

Cupperi, Walter (2002). «La statua di Ferrante I a Guastalla: una commissione monumentale di Cesare I Gonzaga a Leone Leoni». *Archivio storico per gli antichi stati guastallesi, Seminario di studi storici dell'11 novembre 2000*, 3, 83-123.

Cupperi, Walter (2004a). «Arredi statuari nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56), parte I: Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche». *Prospettiva*, 113-14, 98-116.

Cupperi, Walter (2004b). «Arredi statuari nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56). Parte II: Un nuovo 'Laocoonte' in gesso, i calchi dall'antico di Maria d'Ungheria e quelli della 'Casa degli Omenoni' a Milano». *Prospettiva*, 115-16, 159-176.

D'Alessandro, Lorenza; Persegati, Francesca (a cura di) (1987). *Scultura e calchi in gesso: storia, tecnica e conservazione*. Roma: L'Erma di Bretschneider**.**

Dalla Pina, Marco (1992). «Carrara e il marmo fra Quattro e Cinquecento». *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattro e Cinquecento*. Firenze: Giunti, 25-32.

Dolce, Ludovico (1960). «Dialogo della Pittura». Barocchi, P. (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecent*o, vol. 1. Bari: Lanza.

Felice, Andrea (2017). «L'arte di cavar forme di gesso. Brevi note sulla tecnica esecutiva dei calchi in gesso». Guderzo, M.; Lochman, T. (a cura di), *Il valore del gesso come modello, calco, copia, per la realizzazione della* scultura = *Atti del IV convegno internazionale sulle Gipsoteche* (Possagno, 2-3 ottobre 2015). Treviso: Antiga edizioni, 403-15. Quaderni del Centro Studi Canoviani 10.

Forlani Tempesti, Anna (2001). «Quesiti per Primaticcio». Di Giampaolo, M.; Saccomanni, E. (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*. Napoli: Paparo edizioni, 227-38.

Fratarcangeli, Margherita (1997). «Gabriele Bombasi: un letterato tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese». *Paragone*, 15-16, 112-30.

Frey, Karl (1930). *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*. München: Georg Müller.

Gentilini, Giancarlo (1996). «La scultura fiorentina in terracotta del Rinascimento: tecniche e tipologie». Vaccari, M.G. (a cura di), *La scultura in terracotta*. Firenze: Centro Di, 64-104.

Giovannini, Carlo (2009). «Regesto». G. Bonsanti, G.; Piccinnini, F. (a cura di), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli, sculture del Rinascimento emiliano = Catalogo della mostra* (Modena, 21 marzo-7 giugno 2009). Modena: Franco Cosimo Panini, 257-72.

Gozzi, Tiziana (1977). «Primaticcio 'mercante d'arte' a Venezia». *Per Maria CioniniVisani, scritti di amici*. Torino: Stabilimento G.P. Canale e C., 88-92.

Grassi, Giancarlo (2012). «Un disegno inedito per la facciata della cattedrale di Reggio Emilia». Biga Iotti, A.; Zavatta, G. (a cura di), *Orsi a Novellara: un grande manierista in una piccola corte = Atti della giornata di studi* (Novellara, 19-20 novembre 2011). Rimini: Agenzia Fnc, 63-72.

Haskell, Francis; Penny, Nicholas (1981). *Taste and The Antique, The lure of classical sculpture 1500-1900.* New Haven (CT): Yale University Press.

Helmustutler Di Dio, Kelley (2003). «Leone Leoni's Collection in the Casa degli Omenoni, Milan: The Inventory of 1609». *The Burlington Magazine*, 145(1205), 572-8.

Hirst, Michael (1993). *Michelangelo, i disegni*. Torino: Einaudi.

Joannides, Paul (2003). *Inventairegénéral des dessinsitaliens. Michel – Ange élèves et copistes*. Paris: edition dela Réunion des muséesnationaux.

Falletti, F.; Katz Nelson, J. (a cura di (2002). *Venere e Amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale = Catalogo della mostra* (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 26 giugno-3 novembre 2002). Firenze: Giunti.

Klapish Zuber, Christiane (1969). *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600.* Paris: SEVPEN. Trad. it.: *Carrara e i maestri del marmo (1300.1600)*. Massa Carrara: Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi, 1973.

Liverani, Paolo; Nesselrath, Arnold (2006). *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani.* Roma: l'Erma di Bretschneider.

Lugli, Adalgisa (1990). *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*. Torino: Umberto Allemandi.

Magnani, Luigi (1927). «Prospero Sogari detto il Clemente». *Cronaca d'Arte*, 4, 1-91.

Marchant, Ekart (2010). «Plaster and Plaster Casts in Renaissance Italy». *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin: De Gruyter, 49-80.

Marchesi, Andrea (2010). «Il busto di Ercole II dello Spani». *Ferrara voci di una città*, 32(6), 1451.

Masselli, G. (a cura di) (1838). *Le opere di Giorgio Vasari Aretino*, vol. 2. Firenze, David Passigli.

Mattei, Francesca (2016). "Un disegno per la chiesa di San Domenico a Ferrara (1577): Ludovico Ranzi "sculptor serenissimi principis"». Togliani, C. (a cura di), *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Franco Carpeggiani*. Milano: Franco Angeli, 152-63.

Mazza, Angelo (2010). «Prospero Clemente e Orazio Petrucci: il banchiere e gli artisti». Mazza, A.; Monducci, E.; Zamboni, M. (a cura di), *Palazzo Scaruffi, Storia, arte e restauri*. Parma: Diabasis, 111-44.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Milanesi, Gaetano (a cura di) (1875). *Le lettere di Michelangelo Buonarroti, pubblicate coi Ricordi ed i contratti artistici*. Firenze: Le Monnier.

Molteni, Monica (2013). «'Per sito, costumi e altre parti' molto simile a Firenze: Verona e Vasari». Molteni, M.; Artoni, P. (a cura di), *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*. Treviso: Zel edizioni.

Milstein, Ann Rebecca (1978). *The Paintings of Girolamo Mazzola Bedoli*. New York; London: Garland Publishing.

Monducci, Elio (1985). «Regesto dei documenti». *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*. Milano: Federico Motta.

Mussini, Massimo (2010). «La cattedrale in età moderna: mutamenti e protagonisti». *La cattedrale di Reggio milia, Studi e ricerche*. Reggio Emilia: Fondazione Manodori, 275-319.

Negri, Giovanni Francesco (1680). *Basilica Petroniana ovvero Vita di S. Petronio Vescovo, e Protettore di Bologna*. Venezia: Presso Andrea Giuliani.

Occhipinti, Carmelo (2010). *Primaticcio e l'arte di gettare le statue di bronzo: il mito della "seconda Roma" nella Francia del XVI secolo*. Roma: UniversItalia

Pattanaro, Alessandra (2013). «Il modello per la Pazienza di Ercole II d'Este. Da Firenze a Ferrara. La Maraviglia e il deiderio di averlo». Bisceglia, A. (a cura di), *Giorgio Vasari e l'allegoria della Pazienza = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Pitti, 26 novembre 2013-5 gennaio 2014). Firenze: Sillabe, 35-46.

Piccinnini, Francesca (2009). «Una mostra diffusa: riflessioni sulla sua realizzazione, novità e assenze». Bonsanti, G.; Piccinnini, F. (a cura di), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli, sculture del Rinascimento emiliano = Catalogo della mostra* (Modena, 21 marzo-7 giugno 2009). Modena: Franco Cosimo Panini, 15-26.

Pollard, Graham (1967). *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*. London: Phaidon Press.

Pollard, Graham; Luciano, Eleonora (2007). *Renaissance Medals. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*. Oxford: Oxford University Press.

Popham, Arthur E. (1967). «*Italian Drawings in the BM, Artists Working in Parma in the Sixteenth Century*». London: Trustees of the British Museum.

Pirondini, Massimo; Monducci, Elio (a cura di) (1987). *Lelio Orsi*. Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.

Plon, Eugène (1883). *Benvenuto Cellini, orfèvre, medailleur, sculpteur*. Paris: Kappa.

Proietti, Marco (2008). *Nel segno del David. Storia dei calchi in gesso del museo michelangiolesco di Caprese*. Caprese: Quaderni di Caprese Michelangelo, Museo della città e del Territorio.

Raccolta di lettere sulla pittura (1822-25). *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura, scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*. Milano.

Rapetti, Caterina (1998). *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*. Milano: Electa.

Ridolfi, Carlo (1648). *Le Maraviglie dell'arte: o vero le vite de gl'illustri pittori*, Venezia: Gio Battista Sgava.

Ronchini, Amadio (1865). «Leone Leoni d'Arezzo». *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie modenesi e parmensi*, 3, 9-41.

Romani, Vittoria (1984). *Lelio Orsi*. Modena: Aedes Muratoriana.

Romani, Vittoria (1997). *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle 'Cose del cielo'*. Padova: Bertoncello Artigrafiche.

Romani, Vittoria (a cura di) (2003). *Daniele da Volterra amico di Michelangelo = Catalogo della mostra* (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004). Firenze: Mandragora.

Rossi, Massimiliano (1995). *La poesia scolpita. Danese Cattaneo nella Venezia del Cinquecento.* Firenze: M. Pacini Fazzi.

Rovetta, Alessandro (1993). «Leone Leoni, Federico Borromeo e l'Ambrosiana». Gatti Perer, M.L. (a cura di), *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna = Atti del convegno internazionale* (Menaggio, 25-26 settembre 1993). Milano: ISAL, 45-51.

Sassu, Giovanni (2011). «Giorgio AretinInvenit: osservazioni su Vasari 'designer' per Prospero Fontana». *Artibus et Historiae*, 32(64), 129-51.

Settis, Salvatore (2006). *Laocoonte, fama e stile*. Roma: Donzelli.

Talignani, Alessandra (2019). «Bedoli e la scultura. Bedoli e gli scultori». Fadda, E.; Milanesi, G. (a cura di), *Girolamo Mazzola Bedoli: 'eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo' = Atti della giornata internazionale di studi* (Viadana, 6 maggio 2017). Viadana: Quaderni della società storica viadanese, 71-98.

Tolnay, Charles (1945-1960). *Michelangelo*, 5 vols. Princeton: Princeton, University Press.

Toschi, G.B. (1900). «Lelio Orsi da Novellara, pittore e architetto (1511-1587)». *L'Arte*, 3, 1-31.

Van Den Driessche, Bernard (2008). «I gessi di artista e la realtà dei musei e delle collezioni di calchi in Belgio». Guderzo, M. (a cura di), *Gipsoteche. Realtà e storia = Atti del Convegno internazionale di studi* (Possagno, 19-20 maggio 2006). Treviso: Antiga edizioni, 43-57. Quaderni del centro studi canoviani 6.-

Waldman, Louis Alexander (1994). «The Genesis of Pompeo Leoni's Patience». Jones, M. (ed.), *Designs on Posterity*. London: British Art Medal Trust, 52-63.

Wittkover, Rudolf (1987). *Allegoria e migrazione dei simboli.* Torino: Einaudi.

Zavatta, Giulio (2008). «La facciata del duomo di Reggio Emilia e Bernardino Brugnoli. Presenze Sanmicheliane a Reggio nella seconda metà del XVI secolo». *Taccuini d'arte*, 2, 65-83.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Contemporaneo

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

The Electric Body
Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky

Nicoletta Misler
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The relationship between the discovery and application of electricity and the human body in the 19th and 20th centuries is complex and multifaceted. Used to stimulate nervous and muscular reactions in the fields of medicine and biology or to record the more intimate movements of the body (cf. the electrocardiogram), electricity established the basis of what today we might call the modern electric – or digital – body. Another aspect, hitherto little explored, is that of the relationship between the electric body and the aesthetics of movement in dance. Visionary choreographers – those who anticipated 'modern dance' – such as Vaslav Nijinsky realised that the involuntary movements, often spasmodic and out of control, which electric stimuli could incite (Luigi Galvani comes to mind), could also suggest totally new ideas to the dancer. On the other hand, this kind of movement, syncopated, spasmodic and often uncontrollable, also elicited somewhat morbid analogies with mental disease – a field of research as much ambiguous and equivocal as the new European dance itself wherein hysteria mingled with ecstasy and schizophrenia with emancipation from all conventions. The focus of this essay is on Nijinsky's choreographic concepts vis-à-vis ecstatic or 'lunatic' movement, for his, indeed, was a modern 'electric body'.

Keywords Theatre and performance. Russian ballet. Dance notations. Body movements. Nijinsky. La Salpêtrière.

Summary 1 Incontri. – 2 Verso la maschera. – 3 Finzioni letali. – 4 Intorno a Cadaqués. – 5 A Parigi.

The relationship between the discovery and application of electricity and the human body in the nineteenth and twentieth centuries is complex and miltifacetted. Used to stimulate nervous and musculatory reactions in the fields of medicine and biology or to record the more intimate movements of the body (cf. the electrocardiogram), electricity established the basis of what today we might call the modern electric – or digital – body. Another aspect, hitherto little explored, is that of the relationship between the electric body and the aesthetics of movement in dance. Visionary choreographers – those who anticipated 'modern dance' – such as Vaslav Nijinsky realized that the involuntary movements, often spasmodic and out of control, which electric stimuli could incite (Luigi Galvani comes to mind), could also suggest totally new ideas to the dancer. On the other hand, this kind of movement, syncopated, spasmodic and often uncontrollable, also elicited somewhat morbid analogies with mental disease – a field of research as much ambiguous and equivocal as the new European dance itself wherein hysteria mingled with ecstasy and schizophrenia with emancipation from all conventions. The focus of this essay is on Nijinsky's choreographic concepts vis-à-vis ecstatic or 'lunatic' movement, for his, indeed, was a modern "electric body".

In this context the *Rite of Spring* which premiered at the Théâtre des Champs-Élysée on 29

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-07-23
Accepted 2019-09-20
Published 2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Nicoletta, Misler (2019). "The Electric Body. Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky". *Venezia Arti*, n.s., 28, 63-72.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/005

Figure 1 Robe wore by Vaslav Nijinsky, in his "Marriage avec Dieu" at the Hotel Casa Suvretta in Saint Moritz, 19 January, 1919. Collection V. Nijinsky. Curatorial Assistance, Pasadena, California. © Curatorial Assistance, Pasadena (CA)

May, 1913 is a fundamental milestone, a choreography to which the comment "A stone full of holes whence emerge all kinds of unknown beasts"[1] seems to be particularly appropriate. But the *Rite of Spring,* with its bewilderingly barbaric sources, owed its *succès de scandale* not only to the consternation of the Paris audience, "brutally pushed into the presence of an especially unusual piece of art"[2] (to quote another observer). Rather, its wild reception also depended upon the dissonances between three different approaches to the world of the primitive which came together in this single ballet: that is to say, of Nicholas Roerich, Igor Stravinsky and Nijinsky. Perhaps not always observing a rigorous philological methodology, Roerich immersed himself passionately into ethnographical sources; Stravinsky, on the other hand, if indifferent to scientific or historical truth, still expressed a modern 'interior resonance' with the world of the primitive;[3] while Nijinsky linked the 'ecstatic' physiology of the artist with the 'bodily' reality of the primitive as if this were his own condition. In the end, Nijinsky, profoundly influenced by Roerich's descriptions of prehistorical cults, proved to be a genuine shaman – if, as anthropologist Romano Mastromattei has asserted, "to merit his title, the shaman must be capable of confronting an ecstatic journey which may be without return and which may end up in madness".[4]

Undoubtedly, the most celebrated movement in Nijinsky's career, is the spectacular – and recorded – instant of his leap, a moment of stability in the instability of the leap which his sister Bronislava described as follows: "Throwing his body up to a great height for a moment, he leans back, his legs extended; he beats an *entrechat-sept*, and, slowly turning over onto his chest, arches his back and, lowering one leg, holds an *arabesque* in the air. Smoothly in this pure *arabesque*, he descends to the ground".[5]

Much later, Nijinsky, incited by Serge Lifar, performed his leap for the last time on 15 June, 1939 for Jean Manzon, photographer of *Match* (no longer an arabesque, but a simple, upward jump).[6]

The pharisaic cruelty of this shot brings to mind a number of considerations concerning the application of photography, but, in any case, this was the first and last time that Nijinsky was captured in a still image, which, for us, remains a metaphor for the dancer's control of the instability of his body (and soul) in the movement of the dance. Here is the static registration contrary to the ephemerality of the soul, the mind and the heart, a collision between sense and sensibility, a fission which may well allude to the schizophrenia with which, 'officially', Nijinsky was afflicted, but which today is widely discredited. Certainly, Nijinsky concluded his personal and ecstatic journey of the dance in madness, but he did so via a ritual which still possessed an inner and systemic logic.

1 Jaques Rivière, *La nouvelle Revue Francaise*, 1913, novembre, in Kahane 1992, 83.

2 Louis Schneider, *Comoedia*, 31 May, in Kahane 1992, 84.

3 For an analysis of Stravinsky's ethnographic sources see Richard Taruskin, "The Great Fusion: Le Sacre du Printemps", in Taruskin 1996, 849-966.

4 Mastromattei 1995, 18

5 Nijinska 1981, 270-1. Nijinska is referring to *Pavillon d'Armide* which premiered in Paris 19 May, 1909.

6 The nine photographs by Jean Manzon, published on 15 June, 1939, in *Match*, provide vivid and moving testimony to this meeting. Kahane 2000, 106-7; Buckle 1971, 425.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 63-72
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

To maintain the metaphor, Nijinsky's definitive "leap into madness", according to Peter Ostwald, the psychiatrist who wrote a book on this subject, came about on 19 January, 1919, when he performed his last delirious, but amazingly modern, 'solo' at the Hotel Casa Suvretta in Saint Moritz, for which he wore a 'Tolstoyan' robe and shirt and which he identified as a costume for a *Mariage avec Dieu*[7] **[fig. 1]**. As Richard Buckle mentions, on the drive to the Casa Suvretta he told Romola: "This is my marriage with God".[8] According to contemporary descriptions, Nijinsky remained seated on a chair gazing at the audience, then spread out two pieces of long, narrow velvet in the shape of a cross, one white, the other black like his 'costume', on the floor, and then threw himself into a desperate and exhausting solo. But before doing so, Nijinsky explained to the audience (the performance was being sponsored by the Red Cross) that his performance was all about the war which 'they' had done nothing to impede. But surely, what Nijinsky was offering the audience was not the Great War, but the finale of his 'own' interior conflict.

Indeed, for Nijinsky this 'act' was the end of dance; thenceforth he turned to painting and drawing with ever greater intensity and over six and a half weeks (between 19 January and 4 March, 1919) accompanied his drawings with handwritten texts (his so called diary) which he edited feverishly, day and night, like some uninterrupted stream of consciousness or a long colloquium with God. Moreover, we can trace the same tendencies in Nijinsky's series of notebooks concerned with movement notations to 1918-19, when his mental disease was still in abeyance, a preoccupation which, surely, indicates an earnest endeavour to impose a rational control upon the instinctiveness of movement: for example, the choreographic notation for *Les Papillons de nuit* is entitled: *Uprazhneniia v notakh, znakakh, kliuchakh i polozheniiakh normal'nykh i dr.* (Exercises in notes, signs, keys, and poses, normal and others)[9] **[fig. 2]**. Perhaps the 'other poses' are the inexpressible ones, i.e. the poses which can be transcribed not by 'sign' or notation, but only within the expressivity of the drawing itself or in the automatic gestures of the body in its totality. Or take the frontispiece to one of the other notebooks bearing the pretentious title: *Nizhinsky's Theory of Dance Notation of All Human Movements and Poses according to the System of V. Niijnsky* and dated 1 March, 1918.

Significantly, Nijinsky had already tried to devise a system of dance notation in 1915, while confined to 'house arrest' at his mother-in-law's home in Budapest, a rather intolerable and claustrophobic situation which seemed to anticipate his future confinements in various psychiatric hospitals.

Unfortunately, until we have a fuller understanding of Nijinsky's contribution to the field of ballet movement notation and an accurate, detailed dating of the notebooks, much is left to conjecture. Certainly, page two of the above mentioned 1918 notebook *Theory of Dance* promises much:

> *Tanets est' iskusstvo dvizhenii. Tanets zapisyvaetsia i chitaetsia s odinakovoi legkhost'iu kak chtenie i pis'mo slov, kotorye proiznosim. Dlia togo, chtoby chitat' tanets nado izuchit' znaki i zakony, posredstvom kotorykh zapisan tanets. Izuchenie zakonov i znakov est' predmet 'Teorii tantsa.*[10]

> Dance is the art of movements. Dance can be recorded and read like the reading and writing of the words which we pronounce – and with uniform ease. So as to read dance we must study the signs and laws as a result of which dance can be recorded. The study of the laws and signs is the subject of the *Theory of Dance*.

However, if we leaf through the notebook (which is only a part of a corpus now preserved at the Bolshoi Theatre Museum), we see that what we have is a version of the movement notations compiled by his venerable predecessor, Vladimir Stepanov teacher of the Theory and Notation of Dance from September, 1893 until 1896 at the Imperial Theatres in St. Petersburg. The coincidence between Nijinsky's enrolment at the Imperial Theatre, first as student and then as *artiste,* the debate which followed the publication, and the application of Stepanov's movement notation system, propel us towards new ideas about Nijinsky's activities as theorist and teacher of dance.

While still a student at the St. Petersburg Theatre Institute, Stepanov never ceased to wonder why sound and word possessed their own alphabets, whereas the body lacked them and why an alphabet of movements based upon anatomical

7 The costume is now in the Nijinsky Collection of Curatorial Assistance in Pasadena, California.

8 Buckle 1971, 406.

9 Nijnskij Choreographic score for *Papillons de nuit*, 1918. Curatorial Assistance, Pasadena, California.

10 Nijnskij 1918, 2.

Venezia Arti n.s., 28, 2019, 63-72 | e-ISSN 2385-2720 ISSN 0394-4298

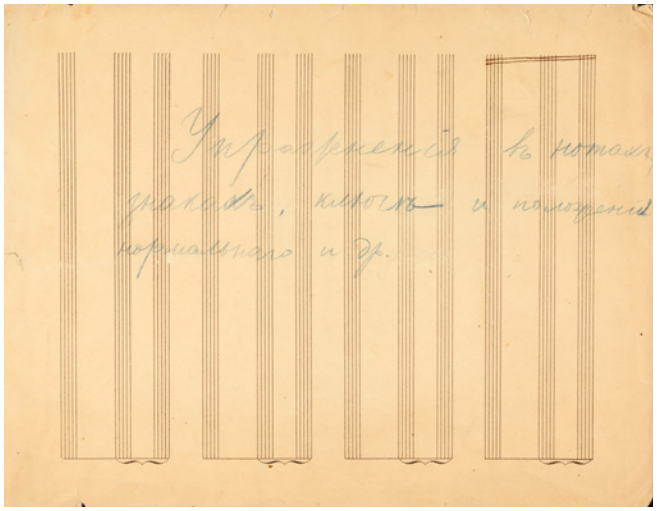


Figure 2 V. Nijinsky, choreographic notation for *Les Papillons de nuit*. 1918. Collection V. Nijinsky. Curatorial Assistance, Pasadena, California. © Curatorial Assistance, Pasadena

data could not be compiled. To this end, in 1899, Stepanov requested permission from the Imperial Theatre Institute to follow an extra-mural course in anatomy and anthropology under the aegis of Professor Petr Frantsevich Lesgaft (1837-1909)[11] at the University of St. Petersburg. Lesgaft was deeply interested in the study of movement inasmuch as he was the founder of a scientific approach to Russian gymnastics and an active promoter of the need for general physical education. With Lesgaft's assistance, Stepanov – the diligent student of human anatomy – perfected an alphabet of movements, taking into consideration every single element of the body.

In turn, thanks to Lesgaft, Stepanov obtained a letter of recommendation to attend the classes of Jean-Martin Charcot, teacher of pathological anatomy at La Salpêtrière psychiatric hospital in Paris. After winning a scholarship from the St. Petersburg Theatre directorate in 1891, Stepanov moved to Paris so as to continue his researches where, after consultations with Charcot and Joseph Hansen, the premiere *maître* of the Ballet de l'Opéra, he published his treatise in French in 1892, i.e. *Alphabet des mouvements du corps humain; essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux* (An Alphabet of the movements of the huuman body. A study in recording the movements of the human body by means of musical signs), translated into English in 1958 only. Returning to St. Petersburg, Stepanov presented his notation system to the administration of the Imperial Theatres which, after careful examination by two commissions on 4 February, 1891, and on 14 April, 1893 (the latter including Marius Petipa, one of Nijinsky's teachers), was deemed to be suitable for institutional instruction: beginning in the fall of 1893, knowledge of Stepanov's system was required of all ballet students and in one form or another was used right up until 1916.

Nijinsky was accepted as a student in the Imperial Theatre Institute in 1898 and, therefore, was well aware of the Stepanov system. True, Stepanov left St. Petersburg for Moscow intent upon introduction his system to the Bolshoi Theatre, but his sudden death – on 16 January, 1896 – dashed these hopes. Aleksandr Gorsky, then at the Bolshoi and one of Stepanov's ardent disciples, reviewed the *Alphabet des mouvements du corps humain,* reworking the notation system into a Russian language version under the title *Tablitsa znakov zapisivaiia dvizhenii chelovecheskago tela po sisteme artista Imperatorskikh S.-Peterbusgskikh Teatrov V.I.Stepanova* (Table of signs for recording the movements of the human body according to V. Stepanov's system) and compiling a primer in choreography, both of which were published in 1899. In this way, Gorsky made the practical application of Stepanov's methodology to classical ballet more accessible to students, in spite of their complaint to the effect that such a system was too complex and, ultimately, fruitless.

Anyway, Nijinsky joined the Imperial Theatre Institute in St. Petersburg in 1898 (just when Stepanov was beginning to study anatomy under Lesgaft), staying there until graduation in 1907. In 1898 Gorsky moved from St. Petersburg to stage the Petipa version of *Sleeping Beauty* at the Bolshoi in Moscow for which he used the Stepanov notations, completing the commission (or so he says) in

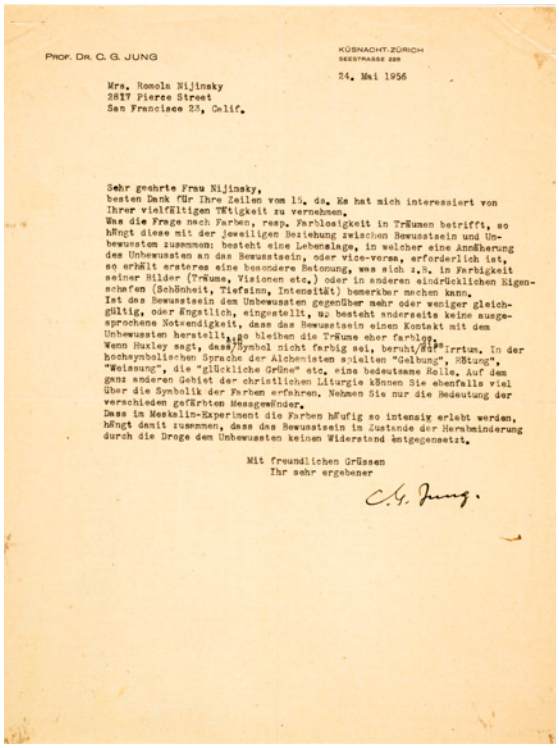
11 Lesgaft 1968.

just three weeks. In 1900 he was appointed Maître de Ballet at the Bolshoi delegating his teaching curriculum with its focus on the Stepanov system to one of his pupils, i.e. Nikolai Sergejev – an unpopular mentor whose emigration in 1918 put an end to the promotion of the Stepanov system, at least, in Russia.[12]

Suffice it to compare the Stepanov/Gorsky notations with those of Nijinsky to recognize that Nijinsky's 'system' was not very different from that of his more qualified predecessors! Yet, although any interpretative hypothesis would be premature, given the lack of technical details, it might be fruitful to to ponder upon the 'circumstances' of the period 1915-18 when Nijinsky himself wished to take 'control' of his own body, especially of his own movements. After all, not by chance does he describe his notations as 'lessons', stipulating certain 'exercises', which, like those of Stepanov and Gorsky, are based on musical signs.

It is also important to remember that Charcot was mentor to Sigmund Freud (whom, incidentally, Romola contacted regarding her husband's mental health, but to no avail) and to Eugen Bleuler (inventor of the term 'schizofrenia' in 1911), both of whom collaborated with him at La Salpêtrière. Bleuler then returned to Zurich to take up directorship of the Burghölzli University Psychiatric Hospital, a post which he occupied for many years, working closely with Carl Gustav Jung. On 6 March, 1919, Bleuler received the ailing Nijinsky there, diagnosing him as 'catatonic'. After three days, Nijinsky was sent on to the Bellevue Sanatorium in Kreuzlingen where he stayed until 29 July and whither he would return later. Directed by Ludwig Binswanger, one of the founders of existential therapy, the Bellevue at Kreuzlingen was also a progressive psychiatric hospital and, in the 1920s, at least, was frequented by many luminaries of the arts and sciences – from the painter Ludwig Kirchner to the art historian Aby Warburg who was a patient there between 1921 and 1924.

Hitherto, scholars have overlooked the crucial role which Charcot played in the formation of Stepanov's creative biography, not only as a specialist in anatomy, but also, and above all, in the development of modern psychiatry. All this is to say that we can trace a complex, if subtle and indirect, thread linking Stepanov to Nijinsky and La Salpêtrière and, the errors of positivist psychiatry notwithstanding, to the progressive psychologists and psychoanalysts who, in one way or another, were in contact with Nijinsky – making for yet another chapter for us to explore in Nijinsky's chequered career.



PROF. DR. C. G. JUNG

KÜSNACHT-ZÜRICH
SEESTRASSE 228

24. Mai 1956

Mrs. Romola Nijinsky
2817 Pierce Street
San Francisco 23, Calif.

Sehr geehrte Frau Nijinsky,
besten Dank für Ihre Zeilen vom 15. ds. Es hat mich interessiert von Ihrer vielfältigen Tätigkeit zu vernehmen.
Was die Frage nach Farben, resp. Farblosigkeit in Träumen betrifft, so hängt diese mit der jeweiligen Beziehung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem zusammen: besteht eine Lebenslage, in welcher eine Annäherung des Unbewussten an das Bewusstsein, oder vice-versa, erforderlich ist, so erhält ersteres eine besondere Betonung, was sich z.B. in Farbigkeit seiner Bilder (Träume, Visionen etc.) oder in anderen eindrücklichen Eigenschaften (Schönheit, Tiefsinn, Intensität) bemerkbar machen kann.
Ist das Bewusstsein dem Unbewussten gegenüber mehr oder weniger gleichgültig, oder ängstlich, eingestellt, so besteht anderseits keine ausgesprochene Notwendigkeit, dass das Bewusstsein einen Kontakt mit dem Unbewussten herstellt, so bleiben die Träume eher farblos.
Wenn Huxley sagt, dass Symbol nicht farbig sei, beruht das auf Irrtum. In der hochsymbolischen Sprache der Alchemisten spielten "Gelbung", "Rötung", "Weissung", die "glückliche Grüne" etc. eine bedeutsame Rolle. Auf dem ganz anderen Gebiet der christlichen Liturgie können Sie ebenfalls viel über die Symbolik der Farben erfahren. Nehmen Sie nur die Bedeutung der verschieden gefärbten Messgewänder.
Dass im Meskalin-Experiment die Farben häufig so intensiv erlebt werden, hängt damit zusammen, dass das Bewusstsein im Zustande der Herabminderung durch die Droge dem Unbewussten keinen Widerstand entgegensetzt.

Mit freundlichen Grüssen
Ihr sehr ergebener

C. G. Jung.

Figure 3 Carl Gustav Jung, letter to Romola Nijinska. 24 May, 1956. Collection V. Nijinsky. Curatorial Assistance, Pasadena, California. © Curatorial Assistance, Pasadena

By the end of the nineteenth century Positivists were already experiencing a certain anxiety vis à vis irrational psychic phenomena.[13] This manifested itself in the researches on hallucinatory experience being conducted by Viktor Krizanforovich Kandinsky, noted psychiatrist and uncle of the celebrated painter, who died while experimenting with hallucinatory drugs.[14] Indeed, it was thanks to the effects of mescalin that Carl Jung elaborated private archetypical images in his so called *Red Book* (the secret, heavily illustrated tome which he created between 1913 and 1930, but which he showed to no-one) and in which he inserted pictures of his own dreams as archetypes of the collective unconscious. In a letter to Romo-

12 On the other hand, Sergejev did much to promote Stepanov and the Russian ballet abroad. His invaluable collection of Stepanov materials is preserved in the Nikolai Grigorevich Sergejev File at the Harvard Theatre Collection, Cambridge, Massachusetts (Call No.: bMS Thr245).

13 Mangiarotti 2008.

14 Misler 1993, 41.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

la Nijinska of 24 May, 1956, Jung speaks of the perception of colours under the influence of mescalina and of their relationship to the unconscious state of dreams, referring, apparently, to the colours in Nijinsky's drawings **[fig. 3]**. [15]

Although testimony regarding their personal encounters in Switzerland is still unclear, we may still hypothesize that Jung encouraged Nijinsky to record his hallucinatory fantasies pictorially, i.e. to transcribe what Jung defined as "phantasy thinking". In any case, the 'therapeutic' and strictly private application of imagery or decorative geometry, whether in the case of Jung or of Nijinsky, bears close analogies to the drawings of the mentally disabled which, throughout that decade in particular (1915-25), was attracting the attention of both art historians and psychiatrists.

Returning to the deep 'psychiatric anxiety' surrounding the tools of the trade in the early 1900s, we should mention that the systematic use of hypnotism as a panacea for mental illnesses was being greeted with particular enthusiasm at La Salpêtrière, even if this kind of remedy brought medical research dangerously close to the magic of charlatans. Indeed, we see a hysterical woman, hypnotized and cataleptic, in André Brouillet's painting called *Une leçon clinique à la Salpêtrière* of 1887, the only surviving pictorial image which we have of Charcot's famous 'Tuesdays' **[fig. 4]** – which gives us some idea of the ambience in which Stepanov, the young scholar who had come from from St. Petersburg to Paris to study anatomy, not mental disease, now found himself. [16]

That Stepanov had misgivings about involving himself in the study of mental disease is clear from his brief introduction to the *Alphabet* where he mentions having participated in the celebrated *Mardis* or open evenings which Charcot, director of La Salpêtrière, was wont to host in a private house at no. 21 on the Boulevard St. Germain. All the Paris *beau monde* attended these evenings, from the architect Charles Garnier to the writer Alphonse Daudet and the local chief of police. The evenings were a way of 'theatrializing' and, thereby, promoting, the scientific results which Charcot had obtained from his identification and study of mental diseases, especially epilepsy and female hysteria. He had described, analysed and documented these diseases with punctilious (and positivistic) compunction, making recourse to drawings and, above all, to photography. In this respect, the long quotation which we find in Stepanov's introduction to the *Alphabet* assumes particular significance:

> Les savants les plus compétents eux mêmes sont très embarrassés quand il s'agit, par exemple, de décrire les mouvement complexes d'un malade. Voici par exemple, une description de mouvements choréiques, faite par M. Charcot, l'éminent maître de la Salpêtrière: 'Les bras simulent le jeu d'un jouer de tambour, le jeune fille frappe sur le parquet à des intervalles régulier comme si elle battait la mesure, en même temps la tête tournes rapidement de droite à gauche'. *(Charcot: Leçons du mardi, p. 150).* [17]

The term choreic, designating the illness known as 'Huntington chorea' or 'St. Vitus's dance', is very appropriate to this context. In fact, Charcot's clinical report sounds almost like a description of the obsessive stomping of the maidens in the *Rite of Spring* as they follow the syncopated rhythms which Nijinsky had invented for the choreography. – reminiscent of Marie Rambert's colourful recollection of Nijinsky madly beating time behind the wings of the stage.[18] Indeed, one of the pages of Nijinsky's notations notebook for 1915 is all about syncopated movement, a category missing in both Stepanov's and in Gorsky's notations:

> *O sinkopakh (Syncope). 215. Sinkopa (syncope) est' dvizhenie, kotoroe pomeshchaetsia ili slabym vremennem ili na slaboi chasti odnogo vremeni i prodlenie na odno sil'noe vremia ili na sil'noi chasti odnogo vremeni.*
>
> On Syncopation (Syncope). 215. Syncopation is movement which is accommodated either by weak time or within the weak part of a single time together with its continuation on to a strong time or on to the strong part of a single time.[19]

Expanding his analysis of choreic movements, Stepanov concluded that their description:

> pleine d'expressions métaphoriques montre bien l'impuissance de notre langage pour décrire les mouvements du corps humain. Dans ce cas les

15 The letter is now in the Nijinsky Collection of Curatorial Assistance in Pasadena, California.

16 Didi-Huberman's topical study (2008) is fundamental to this discussion.

17 Stepanow 1892, "Introduction", III.

18 Hill 2000, 28-30, 106-7. For a detailed description of Rambert's recollection on the choreography see Hodson 1996.

19 Nijinsky 1915, unpaginated.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

> appareils enregistreurs ne disent pas non plus grand-chose. Ils ne font que constater certaines régularités, un certain rythme et c'est tout. Dans d'autres cas, les représentations graphiques ne fournissent aucune formule précise; le tracés sont absolument irréguliers, sans logique, si je puis ainsi dire.[20]

Apart from photography, recording apparatuses also included the electrocardiogram, a scientific instrument which had just bene discovered. Inevitably, choreographers were fascinated by the electrocardiogram, the moreso since many were now cultivating a particular interest in the recording of movement, the beating of the heart being perhaps the most mysterious and inaccessible of all.

Stepanov went on to add that:

> M. Charcot ajoute que pour dépeindre mouvements de cette nature [i.e. of the insane], il faudrait être maître de dance à l'Opéra'. La-dessus, nous ne sommes pas d'accord avec l'illustre professeur. Un maître de ballets pourrait sans doute facilement imiter les mouvements d'une choréique, mais il lui serait impossible de le décrire mieux que M. Charcot lui même, par manque d'une langue spéciale et indispensable à cette description [21]

It could be suggested at this juncture that the 'other' kind of Nijinsky notations might well indicate the 'other' experimental movements which he had already developed in *Petrouchka*, *L'Après-midi d'un faune* and, above all, in the "Rite of Spring". Here, for example, the feet turned inwards, a position absolutely unthinkable in the Stepanov *Alphabet*, as we can see from this page illustrating leg movements. In his orthodox dance language the *pied en dedans* denotes feet straight and parallel and not turned inwards, inspite of the force of the word 'dedans' (inwards).

Stepanov himself feared to tread this delicate path, although, somewhat unexpectedly, in a later footnote of his *Alphabet*, he seems to be contradicting himself when he declares enigmatically:

> Nous ne faison que mentionner nos essais d'enregistrement des mouvements pathologiques (en particulier, ceux des choréiques et des hystériques) faites dans les hôpitaux – nos expériences a ce sujet n'étant pas nombreuses.[22]

Evidently Stepanov did take an active part in the Charcot experiments, preferring to maintain silence on this issue, lest the administration of the Imperial Theatres learn about such unorthodox experiments. Once again we cannot help thinking of the allegedly hysterical movements of a shamanistic seance reproduced in the *Rite of Spring*.[23] Still, the Stepanov quotation does contain other key components supplemental to the issue – first and foremost, the reference to "technical instruments" (recording apparatuses) for registering movement, such as an electrocardiogram registering heart movements, but photographic instruments as well. As a matter of fact, La Salpêtrière was equipped with a special photographic studio, supervised by Albert Londe,[24] a close collaborator of Étienne-Jules Marey, who had invented a seven and then twelve lense camera capable of taking fast, but accurate, snapshots of the impetuous and uncontrollable movements of the mentally ill. Every clinical case was photographed in closed sequence, thus allowing for a systematic visual documentation in real time. Sometimes this was preceded by a graphic sequence which standardized and synthesized the dynamic evolution of an attack – for example, we can see the table for an epileptic attack, disturbingly close to Muybridge's shots of human dance movements in which female adept wore transparent clothes. But another, no less harrowing, paragon concerns the tables, graphic or photographic, with their detailed elements – and certain poses from the Dance of the Chosen One in the *Rite of Spring*. Once again we recall Nijinsky's encounters with these kind movements in relationship to his brother Stasik, mentally ill, who died in a lunatic asylum. We also think of the epileptic crisis of Dmitrij Kostrowsky (Dmitrii Kostrovsky),[25] mentor to Nijinsky in his 'Tolstoyan' conversion, and one of the *Ballets russes* dancers on the south American tour.

Charcot published the results of the researches, including the visual amendments which were conducted at La Salpêtrière, in a well received series of monographs – from Désiré Magloire Bourneville's *Iconographie photographique de la Sal-*

20 Stepanow 1892, "Introduction", III-IV.
21 Stepanow 1892, "Introduction", IV.
22 Stepanow 1892, "Introduction", VII footnote.
23 Russian ethnographers had long noted a connection between the shamanistic seance and epileptic attacks. See: Seroshevsky 1896.
24 Londe 1893
25 Buckle 1971, 387.

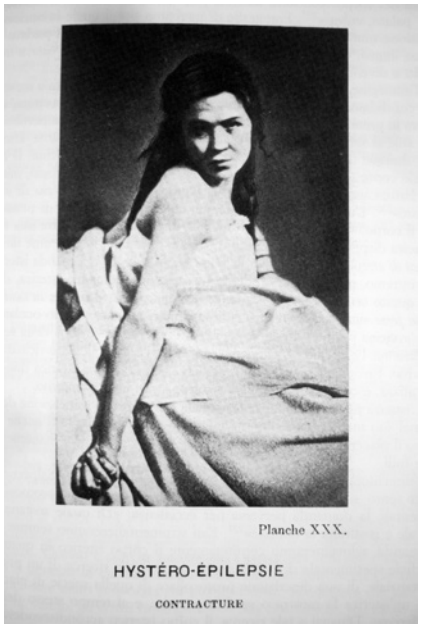


Figure 4a Charcot et al., *Nouvelle Iconographie de la Salpètrière*, Planche XXX, *Hystero-Epilepsie. Contracture*. Paris, 1888

Figure 4b Nikolai Roerich, costume design for the ballet *The Rite of Spring*. 1912. Gouache on cardboard, 25.1 × 15.3 cm. © State Central A. Bakhrushin Theatre Museum, Moscow

Figure 5a Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie*. Plate V, *II Période épileptoïde*, Detail. Paris, 1881, 62

Figure 5b Valentine Gross, *Rite of Spring*. 4 Personages bent and folded over 1913. Pencil on paper,11.1 × 19.2 cm. London: V &A Museum (Theatre Museum). © V &A Museum. Museum number: S.191-1999

pêtrière and Paul Regnard's study of epilepsy and hystero-epilepsy to the multi-volume series *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux* which appeared between 1888 and 1918.

With his multiple lense camera, Londe, 'official' photographer for La Salpêtrière, could create a sequence of twelve pictures on a single plate for durations between one tenth of a second and several seconds, even if the single shots had to be than re-separated into the 'planches' which broke down each single movement of the action. In this case, fluidity of movement was fragmented and even if the researcher claimed to be recording movement in its continuity, to a certain extent chronophotography still forced the subject to pose before the lens, i.e. to freeze the pose or at least freeze it in a sequence of moments or instant poses – which impacted both Stepanov's and Gorsky's systems.

This kind of temporal discontinuity raised doubts concerning the authenticity of the experiments which were conducted on the poor hysterical

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figure 6 Karl Strauss, *V. Nijinsky in "Till Eulenspiegel"*. New York,1916. Paris: Bibliothèque Nationale de France, Bibliotèque-musée de l'Opéra. © Editions de la Réunion des Musées Nationaux

Figure 7 Vaslav Nijinsky, *Dancer or The God of Dance*. Undated. Pencil and colored pencils on paper, 34.3 × 24.5 cm. Dance Collection John Neuberg. © Dance Collection John Neuberg

or epileptic women at La Salpêtrière, who, in one way or another, were often obliged to 'stage' their own illnesses manifest in the horrifying pictures of hystero-epilepsy wherein the involuntary contraction (contracture),[26] of the hand is literally turned upside down from the wrist down, or wherein the position of the head is squeezed into the shoulder (as in the *Rite of the Spring*) **[figs 4a-b]**.

If we look at the Paul Richer's sketches illustrating the 'scientific' discoveries at La Salpêtrière – for example the 'fetal' position during an hysterical attack,[27] then what one reviewer of the premiere of the *Rite of the Spring* asserted would seem to be entirely appropriate "The Chosen one looked like 'a knocked out idiot contorted by paralysis, before she abandons herself to a massive attack of epilepsy"[28] **[figs 5a-b]**.

The fact that, so as to attain maximum academic verisimilitude, a doctor needed to stop time by freezing the result, can be judged from plaster casts taken from a live patient and displayed at La Salpêtrière Museum of Plaster Casts (also called the Charcot Museum) along the lines of the late 19th century plaster casts taken from Greek and Roman masterpieces. Similarly, never able to apprehend continuity, not even of a *Pas*, dance photographers were also forced to stage the poses of their dancers. Such hysterical and epileptic movements, so difficult to transcribe or standardize into an alphabet, were very close to the unexpected and 'clumsy' movements in the brilliant choreographies which Nijinsky composed for *Petrouchka* in 1911 or *Till Eulenspiegel* in 1916 **[fig. 6]**, the latter receiving a very cool response from the audience.

26 Charcot 1888, planche XXX, *Hystero-Epilepsie. Contracture*, unpaginated.

27 Richer 1881, 62.

28 Gaston Carraud, "Théâtre des Champ Elysées. Le Sacre du printemps". *La Liberté*, 31 May 1913. Cited in Hodson 1987, 56.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 63-72
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

This context brings us back to La Salpêtrière and to the experimental course of treatment involving electroshock therapy wherein the stimuli which Galvani had applied to frogs were now extended to the living body – an 'invented', electric remedy utilized for 'invented' diseases such as hysteria. Conversely, the contractions and spasms of electroshock resembled those of hysteria. Even so and in spite of his historical and grotesque contortions in *Till Eulenspiegel,* Nijinsky glimpsed the ecstatic moments of sublimation in the elegant vortices of the dance **[fig. 7]** – a sublimation which takes us back to the whirling dance of the Chosen One, to the shamanic tradition [29] – and to the requisite of the shamanic rite that the body be abandoned to a cosmic consonance with nature.

Bibliography

Buckle, Richard (1971). *Nijinsky*. London: Weidenfeld & Nicholson.

Charcot, Jean Martin; Richer, Paul; De la Tourette, Gilles (1888). *Nouvelle Iconographie de la Salpètrière. Clinique des maladies du système nerveux*, vol. 1. Edited by Jean Martin Charcot; photographes de Albert Londe. Paris: Le Crosnier et Babè Libraires-Editeurs.

Courtillet, Laurence et al. (1989). *Nijinsky Un Dieu Danse à Travers Moi = Exhibition catalogue* (Paris, 15 décembre 1989-17 février 1990). Paris: Musee-Galerie de la Seita.

Didi-Huberman, Georges (2008). *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpètrière*. Bologna: Edizioni Illustrate Marietti.

Gorsky, Aleksander Alekseevich (1899). *Tablitsa znakov zapisyvaniia dvizhenii chelovecheskago tela po sistem' artista Imperatorskikh S.-Peterbusgskikh Teatrov V.I. Stepanova* (Table of notations signs for movememts of the human body according to V.I. Stepanov system-dancer with the Imperial St. Petersburg Theatre Institute). Izdanie Imperatorskago S.-Peterburgskago Teatral'nago Uchilishchiia.

Hill, Peter (2000). *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hodson, Millicent (1996). *Njinksy's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemps"*. Stuyvesant (NY): Pendragon Press.

Hodson, Millicent (1987). "Sacre: Searching for Nijnsky's Chosen One". *Ballet Review*, Fall, 53-66.

Kahane, Martine (1992). *Les Ballets russes à l'Opéra. 1909-1929* (Paris, Bibliotèque Musée de l'Opéra, 15 janvier-20 mai 1992). Paris: Hazan; Bibliothèque Nationale.

Kahane, Martine et al. (eds) (2000). *Nijinsky, 1889-1950 = Exhibition catalogue* (Paris: Musée d'Orsay, 23 October 2000-18 February 2001). Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.

Lesgaft, Petr Frantsevich (1968). *Izbrannye Trudy po anatomii* (Selected Studies on Anatomy). Zhdanov, Dmitrii Aarkadevich (ed.). Moskow: Meditsina.

Londe, Albert (1893). *La photographie medicale. Applications aux sciences médicales et physiologiques*. Paris: Gauthier-Villars et fils.

Mangiarotti, Chiara et al. (2008). *Invenzioni nella psicosi: Unica Zürn, Vaslav Nijinsky, Glenn Gould*. Macerata: Quodlibet.

Misler, Nicoletta (1993). "Kandinsky e la scienza fra Mosca e l'Occidente". Misler, Nicoletta (a cura di), *Kandinsky tra Oriente e Occidente = Exhibition catalogue* (Florence, Palazzo Strozzi, 24 April-11 July 1993). Firenze: Artificio, 39-56.

Mastromattei, Romano et al. (1995). *Tremore e potere. La condizione estatica nello sciamanesimo Himalayano*. Roma: FrancoAngeli.

Nijinska, Bronislava (1981). *Bronislava Nijinska: Early Memoirs*. Nijinska, Irina (ed.); Rawlinson, Jean (transl.). New York: Holt, Rinehart and Winston.

Nijinsky, Vaslav (1915). *Notebook*. Unpublished manuscript. Vaslav Nijinsky Collection. Curatorial Assistance, Pasadena (CA).

Nijinsky, Vaslav (1918). *Teoria tantsa V.Nizhinskago. Zapis' vsekh dvizhenii i poz cheloveka po sisteme V. Nizhinskago. Sant Morits Shveitsariia 1 marta 1918*. Notebook. Unpublished manuscript. Vaslav Nijinsky Collection. Curatorial Assistance, Pasadena (CA).

Nijinsky, Romola [1934] (1980). *Nijinsky and the Last Years of Nijinsky*. New York: Simon & Schuster.

Oliver-Smith, Kerry (ed.) (1999). *Vaslav Nijnsky: God of Dance = Exhibition catalogue* (travelling exhibition, September 1997-May 2003). Organized by the Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida. Curatorial Assistance, Pasadena (CA). New York: Farrar, Straus & Giroux.

Ostwald, Peter (1991). *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. New York: Carol Publishing Group.

Richer, Paul Marie. Pierre, Louis (1881). *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie Precedé d'une lettre-préface de J.M. Charcot*. Paris: Adrien Delahaye et Emile Lecrosnier Editeurs.

Sergejev, Nikolai Grigorevich. File at the Harvard Theatre Collection, Cambridge (MA). (Call No.: bMS Thr245).

Seroshevsky, Vatslav (1896). *Yakuty. Opyt etnograficheskogo issledovaniia* (Yakuts. An Experiment in Ethnographical research). St. Petersburg: Tipografiia Glavnogo Upravleniia Udelov.

Stepanow, Wladimir (1892). *Alphabet des mouvements du corps humain; essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*. Paris: Librairie Paul Vigot

Wiley, Roland John (1976). "Dances from Russia: An Introduction to the Sergejev Collection". *Harvard Library Bullettin*, 24, 94-100.

Taruskin, Richard (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions,* Vol. 1, *A Biography of the Works Through Mavra*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

29 Taruskin 1996, 886-7.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

Salvador Dalí, i ritratti ibridi degli anni Venti

Elide Pittarello
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The life and artworks of Salvador Dalí (1904-1989) are closely interconnected and thoroughly documented. Returning to the hybrid portraits painted by the young artist in the twenties gives us, on the one hand, the chance to recall a phase in his maturing process that, with few exceptions, is often undervalued by art historians and curators, especially those who are not Spanish. On the other, it allows us to reaffirm Federico García Lorca's crucial role in their conception and iconic execution between 1925 and 1927. After the influence of the painter Rafael Barradas from Uruguay, Dalí chose the authoritative model of Picasso, the undisputed master. Encouraged by Luis Buñuel, who had moved to Paris, Dalí visited Picasso in 1926. After that meeting he started to paint multiple heads and self-portraits that include García Lorca's silhouette. As to avant-garde arts and their porous boundaries, the friendship uniting García Lorca, Buñuel and Dalí was fructuous from the time when they lived at the Residencia de Estudiantes in Madrid. In this institution, open to the most original innovations of European culture, certain aesthetic motives, which developed in their own inimitable way, emerged: the subject as a mask, the self being the other, the body reduced into pieces of anatomy, putrefied remains, aberrant mix of organic and inorganic stuff.

Keywords Avant-garde. Mask. Hybrid Identity. Abjection Embodied. Federico García Lorca.

Sommario 1 Incontri. – 2 Verso la maschera. – 3 Finzioni letali. – 4 Intorno a Cadaqués. – 5 A Parigi.

1 Incontri

Il materiale da trattare è vasto, procedo per campionature. Salvador Dalí nasce a Figueras. Barcellona non è lontana, ma è Madrid che segna una svolta nella sua estetica di pittore precoce. Ci va a diciotto anni per frequentare l'Academia de San Fernando e alloggia alla Residencia de Estudiantes, una istituzione che educa i suoi ospiti al pluralismo dei saperi, in particolare al dialogo fra le arti e le scienze, con conferenze, concerti, letture, rappresentazioni teatrali, proiezioni cinematografiche ecc. L'orizzonte è aperto alle tendenze culturali europee più innovative.[1] C'è da chiedersi cosa avrebbero fatto il catalano Salvador Dalí (1904-1989), l'aragonese Luis Buñuel (1900-1985) e l'andaluso Federico García Lorca (1898-1936) se non si fossero incontrati alla Residencia. Oltre agli spagnoli illustri, di là sono passati – fra gli altri – Albert Einstein, Maurice de Broglie, Paul Valéry, Marie Curie, Igor Stravinsky, Wanda Landowska, John M. Keynes, Alexander Calder, Walter Gropius, Henri Bergson, Jean Piaget, Le Corbusier.

Per la Spagna del tempo l'ambiente è straordinario benché non unico, ma è la vita notturna di Madrid l'altra accademia complementare. García Lorca, Buñuel e Dalí la frequentano con l'atteggiamento dissacrante della loro età. Scelgono come guida lo spagnolo Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), il *maître à penser* di ogni avanguardia che ne inventa anche una tutta per sé, il *Ramonismo*. Il foro enciclopedico è il Café Pombo, dove dal 1912 Gómez

1 Ribagorda 2011.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-07-23
Accepted 2019-09-20
Published 2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Pittarello, Elide (2019). "Salvador Dalí, i ritratti ibridi degli anni Venti". *Venezia Arti*, n.s., 28, 73-82.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/006

de la Serna indottrina chiunque voglia discutere di modernità nella sua *tertulia*, una riunione di persone che si ritrovano per conversare, tuttora in uso in Spagna. Di quel che succede nel suo caffè, l'autore annota ogni dettaglio e ovviamente dà un grande risalto alla visita dell'avanguardista spagnolo per eccellenza: «Picasso apareció un día por Pombo. Aquello resultó milagroso y trascendental».[2] Era il 1917. Quale autore di scene e costumi Picasso era andato a Madrid per la prima di *Parade*, eseguita dai *Ballets Russes* di Diaghilev, i quali fecero varie *tournées* in Spagna fra il 1916 e il 1918.

Gómez de la Serna, che mette a soqquadro tutti i generi letterari, in quello stesso 1917 pubblica *Senos*, un libro che celebra solo questa parte anatomica del corpo femminile.[3] Isolato il feticcio, l'ideale che incarna la bellezza armonica della donna va in pezzi. Per iniziativa del filosofo José Ortega y Gasset, la traduzione del primo volume dell'opera di Freud si pubblica proprio l'anno in cui Dalí arriva a Madrid.[4] Lui ne approfitta subito, osserva Eugenio Carmona,[5] il quale passa sotto silenzio il triennio di collaborazione artistica fra Dalí e García Lorca, liquidando frettolosamente il legato della Residencia.[6] Eppure è là che nasce il loro sodalizio. Ne riferisce ampiamente Juan José Lahuerta nello studio che accompagna una grande mostra che ha curato lui stesso,[7] tracciando le mappe dei rapporti letterari e pittorici presenti nelle opere dei due artisti.

2 Verso la maschera

Torniamo allora alle origini e pensiamo a come si rappresenta Dalí prima di lasciare Figueras. Si veda per esempio l'*Autorretrato con cuello rafaelesco* (ca 1921) con cui il pittore staglia il proprio volto sul variopinto sfondo marino della Costa Brava, sempre presente nelle sue opere. Scardinate le proporzioni, da un primo piano invadente Dalí sgrana gli occhi sullo spettatore, magnificando l'unicità dell'artista alla maniera romantica.

Arrivato a Madrid nell'autunno del 1922, Dalí fa un salto estetico brusco, fissa la nuova esperienza urbana con disegni e *gouache* dai tratti essenziali e toni bruni. Si pensi a *Nocturno madrileño*, *Escena de cabaret*, *Burdel*: suddivisa per compartimenti stilizzati, la città è presentata con montaggi di scene simultanee. Nei coevi *Sueños noctámbulos* Dalí include anche se stesso, ma in gruppo, rivisitando il topico dei quadri di artisti fatti per altri artisti.[8] Sono tutti giovani: accanto a lui vi sono Rafael Barradas, Luis Buñuel e la pittrice avanguardista Maruja Mallo. È «il capolavoro indiscusso» della serie, afferma Dawn Ades, la quale dichiara di non sapere esattamente come Dalí si sia avvicinato al Cubismo.[9]

Lo dimostra invece con precisione Rafael Santos Torroella,[10] una voce spesso inascoltata circa il ruolo che nella formazione di Dalí ebbe l'uruguayano Rafael Barradas (1890-1929), il quale combina i fondamentali delle avanguardie inventando prima il *Vibracionismo* per rappresentare la città moderna, poi il *Clownismo* per catturare nei ritratti il «*no-yo*» degli individui. Sulle macerie della metafisica e la dissoluzione del soggetto, visibile solo come maschera di un volto che non c'è, Barradas dipinge ritratti per sottrazione. Sceglie pochi lineamenti che salvano un'identità affievolita, come nel *Retrato de García Lorca*, una *gouache* del 1922.

2 Gómez de la Serna 1986a, 143.

3 Gómez de la Serna 2005.

4 Freud 1922.

5 Carmona 2013, 81.

6 Carmona 2013, 81.

7 Lahuerta 2010.

8 Fumaroli 1995, 89-99.

9 Ades 2004, 48. Oltre che nei cataloghi citati in bibliografia, i quadri di Salvador Dalí cui si fa riferimento in questo lavoro sono consultabili online nel *Catálogo razonado de pintura* della Fundación Gala-Salvador Dalí. Si possono cercare sia per titolo che per anno di composizione: `https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/`.

Le gouache madrilène (1922), la *gouache* e i disegni preparatori dell'*Autorretrato con «L'Humanité»* e dell'*Autorretrato cubista* (1923) sono reperibili in Santos Torroella (2005). Alcune di queste *gouache* e vari documenti fotografici sono riprodotti anche in Ades (2004) e in Martin, Aguer, Bouhours et al. (2013). Per quanto riguarda le opere che si prendono in considerazione da qui in avanti, la produzione grafica completa di Federico García Lorca è raccolta da Hernández (1990). Finalizzata al confronto con le opere giovanili di Dalí, una selezione di opere di Rafael Barradas e di numerosi disegni di Federico García Lorca si trova in Lahuerta (2010). La rivista *L'Amic de les arts* è consultabile nel catalogo online ARCA Arxiu de Revistes Catalanes Antigues: `https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/inicio/inicio.do`. Il film di Buñuel e Dalí, *Le chien andalou* (1929): `https://www.youtube.com/watch?v=054OIVlmjUM`.

10 Santos Torroella 2005.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

All'amico lascia in testa il cappello, ma ne svuota la faccia squadrata tranne le sopracciglia foltissime. Senza neanche il segno degli occhi, che ne è del poeta visionario sempre a caccia di immagini che soppiantino i concetti? A Madrid Dalí conosce García Lorca all'inizio del 1923. Diventano subito amici in vena di esperimenti. Il pittore scriverà versi e il poeta comincerà a disegnare, mentre Buñuel tarda a scoprire la sua vocazione.

Ma torniamo a Rafael Barradas e a un suo schizzo del volto Dalí in cui conserva il segno degli occhi, le sopracciglia e i capelli a caschetto, accentuando la forma triangolare del viso. Lo fa durante una *tertulia* del Café Pombo.[11] Ma Barradas ha anche una *tertulia* tutta sua al Café de Oriente, frequentata da giovani artisti. In una foto del 1923, fuori dal locale gli è accanto García Lorca e dietro di lui Buñuel. In una *gouache* dello stesso anno, intitolata *Salvador Dalí y Maruja Mallo en el Café de Oriente* (1923), c'è anche la prova iconica di quegli incontri.

Dalí, però, si rappresenta anche da solo, a partire dallo stile di Barradas. Prepara i due noti autoritratti del 1923 con un disegno e una *gouache* in cui si inquadra non solo il viso ma anche parte del corpo: in piedi nel suo studio, reintegra con i propri quadri ammucchiati sullo sfondo parte dell'identità soppressa dal *Clownismo*. Manca però un elemento essenziale della tradizione del ritratto. Dalí si acceca, priva i suoi occhi di iride e pupilla. Il tema della visione, nella veglia e nel sogno, è decisivo tanto per lui quanto per García Lorca e Buñuel.[12] Comincia per Dalí la sottrazione al rapporto con l'altro, evidente nell'*Autorretrato con «L'Humanité»*: nonostante la tuta da operaio e il giornale comunista, con il viso incompleto Dalí è una sagoma senza espressione, la forma germinale del rifiuto delle percezioni correnti e dei buoni sentimenti. Nell'*Autorretrato* cubista *con «La Publicitat»*, una combinazione di Cubismo e *Vibracionismo*,[13] Dalí rompe anche il contorno del proprio corpo, lo frammenta e lo proietta nello spazio dello studio. Sintetizzando quella fase madrilena, così descrive il volto di Dalí Jean-Michel Bouhours:

> Los autorretratos de Dalí evolucionan de acuerdo al resto de su obra, estilos, ciclos míticos, figuras, etc. Las representaciones de sí mismo – Autorretrato con «L'Humanité», Autorretrato cubista y también Sueños noctámbulos (1922) – tienen una clara influencia del «clownismo» que caracteriza la obra del pintor uruguayo Rafael Barradas.[14]

Picasso, quando dissolve la forma umana nel *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler* (1910), affida il riconoscimento della persona al titolo dell'opera. Ma Dalí non firma questi suoi quadri, né li mostra in pubblico. Espulso per un anno dall'Academia de San Fernando a causa delle sue intemperanze, dipinge molto e in varie direzioni.

3 Finzioni letali

Buona parte della critica sorvola sugli inizi artistici di Dalí perché consulta i suoi scritti autobiografici, costruzioni egolatriche destinate a stupire. Insieme alle mitomanie, lacune e frottole scalzano in parte l'autenticità delle sue testimonianze. È come se Dalí emergesse a Parigi, da surrealista acclamato. Ma come ci arriva? Teorizzando a posteriori le sue scelte artistiche, en «Cómo leer los cuadros de Dalí», scrive il pittore:

> Cualquier cosa que no sea el caso Dalí, ni siquiera puede decirse que me interesa. Soy yo, siempre y en todas partes, quien se afirma en mi obra. Entre yo y la naturaleza se libra una gran batalla. Se trata de corregirla. La pintura de una naturaleza muerta es una manera de rectificar lo real mediante una entropía que resulta evidente para todos. La muerte me fascina. Es mi tema.[15]

Fin dagli esordi, la morte —nell'accezione tragica originaria— è anche il tema che García Lorca rappresenta più spesso nei suoi molteplici ruoli di poeta, drammaturgo, grafico, musicista e regista teatrale. In *Diario de un genio*, Dalí riferisce una cosa risaputa, cioè che negli anni della Residencia García Lorca parlava della propria morte più volte al giorno e poi la rappresentava ritualmente per i suoi sodali:

11 Gómez de la Serna 1986b, 253.
12 Pittarello 2012, 63-81.
13 Santos Torroella 2005, 158-9.
14 Bouhours 2013, 37.
15 Dalí 2003b, 640.

> La ponía en escena recurriendo a la mímica: «¡Mirad —decía— cómo seré en el momento de la muerte!». Después de lo cual bailaba una especie de ballet horizontal que representaba los movimientos angustiosos y convulsivos de su cuerpo durante el entierro, cuando el ataúd descendiera por una de las bruscas pendientes de su Granada natal. Después nos enseñaba su rostro unos días después de su muerte.[16]

Quell'assillo si rivelò una premonizione infausta. Il poeta venne assassinato dai nazionalisti un mese dopo lo scoppio della guerra civile, nell'agosto del 1936. Non morì a Granada, ma nella campagna vicina. Il suo corpo non è mai stato trovato. A ritroso, questo crimine impregna di sventura le tante rappresentazioni beffarde che della morte fecero sia lui che Dalí. Le idearono insieme e separatamente scandalizzando i benpensanti, quei borghesi *putrefactos* poco propensi ad accogliere le invenzioni delle avanguardie sulle ceneri delle belle arti.[17] Le metafore verbali e le immagini iconiche della putrefazione si diffondono con ulteriori accezioni. La fine di un'era culturale si configura anche come decomposizione della carne, brulichio di insetti e di larve, innesto raccapricciante del bestiale nell'umano e dell'umano nell'inorganico.

Ma prima ancora di fare del cadavere il referente delle loro opere, quando iniziano a collaborare Dalí e García Lorca esibiscono il loro corpo come fondamento di ogni processo creativo, legano la produzione dell'arte all'immagine dell'artista in carne e ossa. È sintomatico il caso della *Naturaleza muerta*, nota anche con il nome di *Sifón y botella de ron*, del 1924. Dalí si fa fotografare nel suo studio, a torso nudo e con una chitarra, accanto al quadro appena terminato che regala a García Lorca. Nella foto, alla base del quadro, scrive a grandi lettere la dedica all'amico con firma e data. Il quadro è esposto nella prima mostra che il ventunenne Dalí fa a Madrid nel 1925. Poi García Lorca se lo porta a Granada, a casa dei genitori, e lo immortala a sua volta con una foto che include se stesso. Seduto compostamente fra i cuscini di un divano, indossando giacca e papillon sulla camicia bianca, García Lorca guarda in faccia lo spettatore con il grande quadro di Dalí appeso alla parete retrostante. È la canonizzazione privata di un rapporto artistico che darà molti frutti.

Oltre alle nature morte, che combinano il Cubismo con la metafisica della rivista italiana *Valori plastici*, Dalí dipinge molti ritratti, dei quali una serie importante riguarda la sorella Ana María, musa prediletta finché Gala non irrompe nella sua vita. I ritratti figurativi di Ana María non subiscono attentati mimetici, ma altro è il proposito del *Retrato de Luis Buñuel*, che Dalí dipinge pure nel 1924. Dov'è finito il muscoloso ragazzo che ama lo sport e in particolare la boxe? Ricordando il momento in cui conobbe García Lorca alla Residencia, scrive Buñuel nelle sue memorie: «ero solo un atleta di provincia alquanto rozzo».[18] Interessante è che allora sia proprio lui a incarnare l'autorevolezza in effigie. Il gioco è parte essenziale delle avanguardie e la maschera del decoro può anche essere somigliante al soggetto se dileggia il canone rinascimentale e il potere sociale che vi è connesso. Questo ritratto di Buñuel a mezzo busto di tre quarti, che rivisita puntigliosamente la sintassi compositiva dell'antico modello, mira più a disconoscere che a identificare. L'espressione assorta, lo sguardo fuori campo, elegantemente abbigliato con giacca scura e camicia bianca, a vent'anni Buñuel si staglia come figura grave e improbabile sullo sfondo di un paesaggio reale solo a metà. Vi si riconosce la brulla collina della Residencia con le disadorne architetture moderne, ma le sottili nuvole orizzontali, distribuite qua e là nel cielo evanescente, sono un anacronismo legato alla morte. Su esplicita richiesta di Buñuel,[19] Dalí le riprende dalla *Morte della Vergine* di Andrea Mantegna, che si trova al Prado. Il pittore piazza una delle nuvole più grandi proprio accanto all'occhio destro di Buñuel. Una minaccia? Una profezia?

Il dettaglio è fecondo. Non solo Dalí inserirà quel tipo di nuvola – una immagine insepolta alla maniera di Aby Warburg –[20] anche in altri suoi quadri degli anni Venti e oltre, ma insieme a Buñuel ne fa uno dei simboli basilari de *Le chien andalou*, il film surrealista girato a Parigi nel 1929. Scrivono il copione a quattro mani, Buñuel ne è il regista e, come Dalí, anche l'attore. Una nuvola simile a quella del quadro attraversa la luna piena nella scena che precede quella della lama che taglia l'occhio della protagonista. Metonimia del passaggio dalla vita alla morte nel ritratto di Buñuel del 1924, la nuvola passa al film per annunciare che al surrealismo si accede perdendo la vista e le sue

16 Dalí 2003a, 1006-7.
17 Santos Torroella 1995; Dalí, García Lorca 1998.
18 Buñuel 1991, 168.
19 Buñuel 1991, 198.
20 Didi-Huberman 2006.

certezze convenzionali. Sacerdote della mutilazione iniziatica è lo stesso Buñuel. Uscito indenne dal ritratto di Dalí, con la nuvola che nelle sue mani si fa rasoio Buñuel acceca la donna e dà avvio alle metamorfosi mostruose.

Molti anni dopo Dalí, nelle sue *Confesiones inconfesables*, scrive che *Le chien andalou* era un suo quadro che si metteva in moto, come se Buñuel non avesse avuto alcuna parte nell'impresa.[21] Tralasciando le molteplici fonti del film,[22] c'è del vero nella megalomania di Dalí. Varie immagini del film sono dialettiche e sovradeterminate, anacronismi carichi di sintomi e tempi eterogenei.[23] Risalgono all'epoca degli esperimenti di cui García Lorca è co-protagonista, benché nel film di lui non resti traccia. Buñuel, che si era trasferito a Parigi nel 1925, era geloso di una relazione che lo escludeva e nel 1927 scriveva a Pepín Bello, un comune amico della Residencia:

> Dalí influenciadísimo. Me escribe diciendo «Federico está mejor que nunca. Es el gran hombre. Sus dibujos son geniales. Yo hago cosas extraordinarias, etc. etc.» Y es el triunfo fácil de Barcelona. Qué desengaños terribles se iba a llevar en París. Con qué gusto le vería llegar aquí y rehacerse de la nefasta influencia del García. Porque Dalí, eso sí, es un hombre y tiene mucho talento.[24]

Nel 1928 Dalí, sempre più vicino al surrealismo, rompe il sodalizio con García Lorca. Il pretesto è la pubblicazione del *Primer romancero gitano*,[25] la raccolta di versi che dà al poeta una inaspettata notorietà. Dalí la conosceva bene, García Lorca leggeva i suoi testi agli amici molto prima di darli alle stampe. Di fatto, però, i loro rapporti si interrompono. L'anno successivo García Lorca passa sei mesi a New York, uno choc nel vissuto quotidiano e nella concezione dell'arte, mentre Dalí si stabilisce a Parigi. Non si rivedranno più fino a settembre del 1935, a Barcellona, nella Spagna divenuta repubblicana.

Si incontrano per caso e con gioia. Dalí, già in rotta di collisione con i surrealisti, è lanciatissimo sullo scenario internazionale. García Lorca si trova all'apice del successo come drammaturgo e regista teatrale, dopo i trionfi di Buenos Aires. Parlano di progetti che non si concretizzeranno mai. Otto mesi dopo inizia la guerra civile e García Lorca muore. In «Diario de un genio», Dalí mente quando dice di averlo incontrato due mesi prima.[26] Inutilmente Buñuel, che si era riconciliato con García Lorca fin dal 1934, aveva tentato di trattenerlo a Madrid. Credendosi più al sicuro a Granada, García Lorca torna a casa, dove lo arrestano immediatamente. A distanza di decenni così Buñuel lo ricorda nelle sue memorie:

> Partì, molto nervoso, molto spaventato. La sua morte fu un colpo terribile per tutti noi. Federico è il più importante di tutti gli esseri umani che ho conosciuto. Non parlo del suo teatro né della sua poesia, parlo di lui. Il capolavoro era lui.[27]

García Lorca divenne internazionalmente famoso come martire di quel conflitto. Nel 1937, nel padiglione spagnolo della Esposizione Internazionale di Parigi una gigantografia di García Lorca – il volto in primo piano e di fronte – accoglieva i visitatori all'ingresso della sala in cui campeggiava il *Guernica* di Picasso. Conoscendo il destino dell'artista andaluso che tanto spesso ha raffigurato la morte sul modello della tragedia ellenica, come ci interpellano i ritratti ibridi di Dalí che lo raffigurano senza vita? Auratici, dialettici, questi ritratti ne drammatizzano il paradosso mimetico, inquietano quanti li fissano spaesati fra cumuli di temporalità stravolte.[28] Diventano tropi verbo-visivi[29] cui è difficile sottrarsi. Nei suoi scritti autobiografici Dalí, che appoggiò il franchismo e ne divenne presto il beniamino, omette quella collaborazione come se non fosse esistita. Ma altri documenti – in primo luogo le lettere che gli scrive[30] e le fotografie – dicono tutt'altro.

21 Dalí 2003b, 381.
22 Gubern 2004, 92-136.
23 Didi-Huberman, 2007.
24 Sánchez Vidal 1988, 162.
25 García Lorca 1996, 413-45.
26 Dalí 2003a, 1007.
27 Buñuel 1991, 168.
28 Didi-Huberman 2008.
29 Mitchell 2005, 10.
30 Santos Torroella 1987.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

4 Intorno a Cadaqués

Torniamo alla primavera del 1925. Per la prima volta García Lorca va a trovare Dalí a Cadaqués e conquista tutta la famiglia, soprattutto la sorella Ana María. Mentre Dalí dipinge, lei passa del tempo insieme a García Lorca, lo fotografa da solo o insieme al fratello. È di Ana María l'istantanea scherzosa che ritrae García Lorca all'aperto, steso sulla ghiaia nella postura del morto, la faccia reclinata verso lo spettatore, gli occhi chiusi. Indossa un accappatoio bianco. Dello stesso colore è anche il berretto da marinaio – un feticcio per i due amici – che gli si è sfilato dalla testa. Dietro la figura a mezzo busto, la sagoma tonda di un tavolino rovesciato segnala una morte repentina, lo schianto del corpo che rovinando a terra scompiglia l'ambiente.

Questa foto è un documento che concorre a mostrare come sia nata la nuova fase della pittura di Dalí, quella delle teste multiple. Sollecitato da Buñuel, nell'aprile del 1926 Dalí va a Parigi e riesce a farsi ricevere da Picasso.[31] La foto è l'indizio visibile di un'origine che resta aperta, salvo il fatto che Picasso diventa il maestro da seguire e García Lorca il modello da colonizzare: sempre e soltanto nella posa ambigua del dormiente che sembra morto o viceversa, come mostra il quadro *Naturaleza muerta. "Invitación al sueño"* del 1926. È il dipinto che ha in quella fotografia l'antecedente di un nuovo paradigma mimetico. Dalí introduce nel quadro la testa e il volto di García Lorca, ma non più secondo l'estetica di Barradas. Ora non è il volto che si trasforma in maschera. È piuttosto l'ombra di una scultura – quella che proietta su un muro la testa cubista di un filosofo della classicità, un topico accademico – l'immagine deputata a rappresentare il contorno della testa dell'amico. Si tratta della silhouette nera dipinta da Picasso nel quadro *Atelier à la tête de plâtre*, del 1925. Partendo da questa traccia di un ritratto plastico privo di originale, vale a dire dal segno di un segno di un oggetto idealizzato e inanimato, Dalí fissa iconicamente l'immagine senza vita di García Lorca. Di quadro in quadro e di disegno in disegno, la ripeterà con varianti per tutto il 1926.

Equivocando sul nome, la natura morta che interessa a Dalí non è solo la fine biologica, ma anche la morfologia indifferenziata, la dissoluzione delle gerarchie, il caos dell'habitat umano. A tale proposito, osserviamo accanto alle teste intersecate e trasparenti di *Naturaleza muerta. "Invitación al sueño"* anche una figura spigolosa e solida. Così Dalí dipingeva i fossili, le pietre e i vetri che Ana María e García Lorca raccoglievano per lui sulla spiaggia, chiamandoli «aparatos».[32] In questo quadro Dalí accosta un pezzo della tecnica alla maschera del morto. Da quel momento in poi ne inserisce varianti in ogni quadro, aggiungendo però anche un autoritratto di profilo. Dalla moltiplicazione di un solo soggetto passa all'innesto di sé nell'amico con cui costruisce l'ibrido che affonda le sue origini nella creatura di Frankenstein, ma non per portarla in vita. Questo tipo di ritratto è un viluppo fantasmatico di erotismo e perversione, l'approccio spassionato al disfacimento della carne messa a confronto con la durata di tutto ciò che è altro, non fa differenza se proviene dalla natura o dalla tecnica.

I quadri del 1926 sono numerosi e qui ne commento brevemente solo i più rappresentativi. In *Naturaleza muerta al claro de luna malva*, Dalí innesta orizzontalmente il proprio autoritratto nel ritratto di García Lorca, moltiplicando intorno gli «aparatos» e aggiungendo lacerti anatomici. Nella scheda relativa, osserva Santos Torroella:

> aquí la cabeza de Lorca —reconocible por su estructura facial y por las grandes cejas, que se prolongan para formar un círculo en torno al símbolo del pez—, se superpone como aplastando a la de Dalí, éste visto de perfil, como embrión o germen de donde saldrá el caricaturizado *Gran masturbador*, de 1929.[33]

In *Taula devant el mar*, successivamente intitolato *Homenaje a Eric Satie*, il ritratto intersecato di Dalí e García Lorca è in posizione eretta quale effigie indivisa degli assenti, ridotta a oggetto fra gli oggetti. La stessa effigie appare invece reclinata, mostrando la base – come l'avesse recisa una ghigliottina – in *Pez y balcón (Naturaleza muerta al claro de luna)*: insieme alla chitarra, ecco in primo piano i pesci, altre immagini sintomatiche che in entrambi gli artisti sopravvivono da un'opera all'altra. Vi si riconosce l'omaggio al quadro di Picasso *La table devant la fenêtre* (1919), riprodotto in una rivista del 1926.[34] Ma lo stesso soggetto è

31 Gibson 2013, 157-9.
32 Dalí A.M. 1993, 124.
33 Santos Torroella 2005, 304.
34 Santos Torroella 2005, 310.

ripreso da Picasso in altri quadri successivi.[35] Infine, ruotato all'ingiù, un analogo incastro delle teste di Dalí e García Lorca è depositato al centro della *Academia neocubista (Composición con tres figuras)*, un quadro che – quale montaggio ammiccante – mette in immagine un fervido confronto estetico. Fra la donna che incarna l'eros a sinistra e quella che incarna il logos a destra, emerge dal mare il marinaio nudo fino all'inguine, modellato sul paradigma iconico di un San Sebastiano rinascimentale. Catherine Grenier, fra le poche voci non spagnole che sottolineano il rapporto artistico fra Dalí e García Lorca pur senza approfondimenti, scrive al riguardo:

> La tête double Dalí-Lorca, autour de laquelle s'articule la scène de la *Composition néo-cubiste,* appartient à une série de portraits imbriqués des deux amis que Dalí glisse dans plusieurs de ses compositions. Le marin au centre du tableau fait référence à saint Sébastien, figure de martyr impassible que le peintre et le poète choisissent pour emblème d'une mythologie moderne. L'amitié de Dalí et de Lorca est alors à son apogée.[36]

Dalí e García Lorca misurano le rispettive pratiche artistiche sul corpo del martire cristiano, icona omosessuale che appartiene a una tradizione ricostruita finemente nel primo volume del suo catalogo da Lahuerta.[37] Vi è fra i due artisti una netta contrapposizione. Dalí, ateo, aspira a calcolare oggettivamente il dolore di San Sebastiano con l'uso di strumenti tecnici. García Lorca, non credente ma legato al senso del sacro, si fa carico di quel martirio per una *pietas* che sfiora l'identificazione. Lettere, disegni, saggi e poesie hanno per tema il progetto inumano dell'uno e il sentire troppo umano dell'altro, facendo sempre leva sulla fragilità della carne. Mentre Dalí la riduce a materia anatomica, García Lorca ne rimpiange la finitudine. A questo alludono un paio di versi della *Oda a Salvador Dalí*, che il poeta pubblica nell'aprile del 1926:

> Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua, | el miedo a la emoción que te aguarda en la calle.[38]

Pochi mesi dopo Dalí scrive a García Lorca:

> Otra vez te hablaré de Santa Objetividad, que ahora se llama con el nombre de san Sebastián. […] A mí no me gusta que nada me guste extraordinariamente, huyo de las cosas que me podrían extasiar como de los autos, el éxtasis es un peligro para la inteligencia.[39]

Deciso a non farsi prendere dalle emozioni e a non confondere l'ontologia della natura con il naturalismo nell'arte, in un'altra lettera a García Lorca, del gennaio del 1927, Dalí ripensa all'invenzione iconica del suo San Sebastiano, proponendo di sostituire la freccia con una sogliola:

> Como ves, te «invito» a mi nuevo tipo de san Sebastián, que consiste en la pura transmutación de la Flecha por el Lenguado.[40]

Dissacrante fino all'aberrazione, Dalí intitola «San Sebastián» il manifesto che pubblica in catalano nella rivista *L'amic de les arts* a luglio del 1927, illustrato da un disegno teratologico del santo, tutt'altro che impassibile: dagli arti mutilati sprizza il sangue e al posto della testa ha la sogliola annunciata.[41] All'inizio del 1928, a Granada, García Lorca pubblica quel testo, tradotto in spagnolo, nel primo numero della rivista *El Gallo*.[42] Nel frattempo contrasta la scelta di Dalí con i suoi disegni, ritratti dolenti senza eccezione.[43] Non vi è solo la figura di San Sebastiano, ma anche quella traslata del marinaio, con il candido berretto/aureola che richiama il quadro di Dalí, *Academia neocubista*. Ma il marinaio nel quadro di Dalí è impassibile, mentre nel disegno di García Lorca ha l'aria afflitta, analoga a quella di altre sue figure sdoppiate di clown in lacrime e tristissimi pierrot. Fra tutti questi disegni, coevi dei ritratti di Dalí, è cruciale *El beso*, del 1927.[44] Qui García Lorca adotta il mo-

35 Lahuerta 2010, 166-68.
36 Grenier 2011, 52.
37 Lahuerta 2010, 239-59.
38 García Lorca 1996, 460.
39 Santos Torroella 1987, 42.
40 Santos Torroella 1987, 46.
41 Dalí 2005, 28.
42 Soria Olmedo 2004, 181-203.
43 Hernández 1990.
44 Hernández 1990, 193.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 73-82
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

dello di ritratto ibrido e imperturbabile di Dalí per riempirlo invece di strazio. Simbolicamente colora di rosso sangue la silhouette nera della propria testa, quella che Dalí aveva ripreso dall'ombra della scultura in gesso del quadro di Picasso, *Atelier à la tête de plâtre*. Adesso la traccia inorganica è davvero incarnata. García Lorca vi aggiunge intorno una corona di chiodi, il calvario dell'amore non corrisposto.

5 A Parigi

Nel 1927 Dalí sta gettando le basi del suo metodo paranoico-critico, un processo dinamico di incorporazioni e trasformazioni eterogenee.[45] Dalle derive teratologiche del corpo di San Sebastiano alla dissezione anatomica di gente in carne ed ossa il passo è breve. Dalí accantona l'oggettivazione meccanica del dolore e intraprende l'oggettivazione mortifera dei viventi, riunendo in contesti da incubo l'umano, l'animale e gli apparati, gli unici enti che non si estinguono. Sempre più vicino al surrealismo, che da Parigi Buñuel gli decanta, Dalí smonta i ritratti ibridi, restituisce l'identità a se stesso e a García Lorca, ma nello stato di teste mozze, da collegare alla fobia della castrazione.[46]

Nel quadro *La miel es más dulce que la sangre* (1927), un quadro perduto di cui ci resta la foto in bianco e nero, la testa di Dalí e quella di García Lorca giacciono a terra separate e decapitate, fra un corpo di donna mutilato e acefalo, un corpo maschile privo di una gamba, un asino putrefatto pieno di insetti, pesci sventrati, carcasse, apparati, mani che a Santos Torroella paiono misteriosamente esagitate e spaurite.[47] È una apocalisse che accumula materiali affatto innocenti.[48] A giugno di quell'anno i due amici avevano avuto importanti successi personali a Barcellona nel campo del teatro e della pittura. Ma dal fare arte con la degradazione biologica non si torna indietro, come mostra il quadro *Cenicitas* (1927-1928), chiamato anche *Los esfuerzos estériles*, alla cui creazione García Lorca assiste l'anno prima, ospite a Cadaqués per la seconda e ultima volta. Ecco di nuovo le teste decapitate e lontane del pittore e del poeta, fra cadaveri e lacerti anatomici di ogni tipo. Nel cielo soprastante si libra la gigantesca mole di un corpo mostruoso:

> La figura più bizzarra del dipinto è quel torso informe, di genere ambiguo, che forse in origine era una Venere sorta dalle acque, ma che qui ondeggia nel cielo come Mercurio. Sembra che sia in corso una metamorfosi, che il torso oscilli da un'identità all'altra.[49]

García Lorca chiese a Dalí di affidare al quadro anche la sua presenza. Ai primi di agosto del 1927 gli scrive una lettera da Barcellona con questo commiato:

> Acuérdate de mí cuando estés en la playa y sobre todo cuando pintes los crepitantes y mis cenicitas, ¡ay mis cenicitas! Pon mi nombre en el cuadro para que mi nombre sirva para algo en el mundo.[50]

Tornato a casa, gli scrive di nuovo a proposito di San Sebastiano. La questione gira ancora una volta intorno al corpo, del tutto insensibile per Dalí, molto vulnerabile per García Lorca:

> Las flechas de san Sebastián son de acero, pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas que *no descompongan*, y yo las veo *largas*… en el *momento* de la herida. Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser.[51]

È un passo che aiuta a interpretare uno dei disegni che García Lorca intitola a *San Sebastián*: è privo di corpo, ridotto alla metonimia delle frecce che circondano un occhio vigile. In tre numeri della rivista *L'Amic de les Arts*, tra febbraio e maggio del 1928 Dalí pubblica l'articolo «Nous límits de

45 Grenier 2011, 161.
46 Bou 2004, 75.
47 Santos Torroella 2005, 326.
48 Fanés 1999, 87.
49 Ades 2004, 100.
50 García Lorca 1997, 500.
51 García Lorca 1997, 511.

la pintura» in cui sostiene la necessità di un'arte antiartistica, ricordando gli esempi di Ernst, Tanguy, Kandinsky, Arp, Miró, fino a concludere «!!Assassinat de l'art, quin més bell elogi!!».[52] A luglio García Lorca pubblica *Primer romancero gitano*, di cui si è detto. Il giudizio di Dalí è arbitrariamente severo. Così gli scrive da Cadaqués, a settembre:

> Tu poesía actual cae de lleno dentro *de la tradicional*, en ella advierto la sustancia *poética más gorda que ha existido*: ¡pero! ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua, incapaz de emocionarnos ya ni de satisfacer nuestros deseos actuales. Tu poesía está ligada de pies y brazos a la poesía vieja.[53]

Alla fine di quello stesso mese García Lorca pubblica nella rivista barcellonese *L'Amic de les Arts* due poesie in prosa: «Nadadora sumergida»[54] e «Suicidio in Alejandría». Non è un caso che quest'ultima inizi con una decapitazione:

> Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales.[55]

Sembrano testi surrealisti, ma quando il poeta li include nella lettera che scrive a Sebastià Gash, il critico d'arte avanguardista che apprezzava i suoi disegni, ci tiene a precisare: «No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina».[56] Al di là delle etichette, teste mozze, corpi mutilati e insetti voraci appariranno in molti testi di *Poeta en Nueva York*,[57] la sua raccolta di versi più lacerante, mai pubblicata in vita. Le scoperte fatte insieme a Dalí sono tracce indelebili anche dopo che i due si perdono di vista.

A giugno del 1929, Dalí e Buñuel presentano a Parigi *Le chien andalou*, accolto dai surrealisti con entusiasmo. In estate, appena conosciuta Gala, Dalí aderisce al surrealismo con l'impeto e l'originalità che tutti conosciamo. A dicembre fa la sua prima mostra nella capitale francese, dove espone *Le Grand Masturbateur*, il celebre autoritratto fuori scala che innesta nel gigantesco profilo dall'occhio chiuso il maschile e il femminile, l'animale e l'inorganico, *eros* e *thanatos*, la forma artistica durevole e gli agenti della putrefazione e il molto altro che ogni spettatore ha visto e continua a vedere. Contro ogni norma estetica nota, il mostro è servito come auto-monumento.[58] Dalí ne è talmente compiaciuto che l'anno dopo ci scriverà sopra anche un poemetto.[59] Come si sa, una volta inventato, quel suo involucro eretico segnò un punto di non ritorno.

Bibliografia

Ades, Dawn (a cura di) (2004). *Dalí = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Grassi, 12 settembre 2004-16 gennaio 2005; Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art, 16 febbraio-15 maggio 2005). Milano: Bompiani.

Bou, Enric (2004). *Daliccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí.* Prólogo de Eduardo Mendoza. Barcelona: Tusquets.

Bouhours, Jean-Michel (2013). «Dalí: el exhibicionismo conquistador». Martin, Aguer, Bouhours et al. 2013, 33-9.

Buñuel, Luis (1991). *Dei miei sospiri estremi*. Milano: SE.

Carmona, Eugenio (2013). «El joven Dalí. La Residencia de Estudiantes y las estrategias de la diferencia». Martin, Aguer, Bouhours et al. 2013, 80-113.

Clair, Jean (2015). *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti, acefali*. [Milano]: Johan&Levi.

Dalí, Ana María (1993). *Salvador Dalí visto por su hermana*. Prólogo y notas de Ian Gibson. Barcelona: Parsifal Ediciones.

Dalí, Salvador; García Lorca, Federico (1998). *Los putrefactos. Dibujos y documentos = Catálogo de la exposición* (Barcelona, Centre Cultural Caixa Catalunya; La Pedrera abril-junio 1998). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Dalí, Salvador (1928). «Nous límits de la pintura». *L'Amic de les Arts*, 25, 195-6.

Dalí, Salvador (2003a). *Textos autobiográficos 1. Un diario: 1919-1920*; *La vida secreta de Salvador Dalí*; *Diario de un genio.* Edición y prólogo de Fèlix Fanés. Vol. 1 de *Obra Completa*. Barcelona: Ediciones Destino; Fundación Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

52 Dalí 1928, 195.
53 Santos Torroella 1987, 89.
54 García Lorca 1996, 494-6.
55 García Lorca 1996, 496.
56 García Lorca 1997, 588.
57 García Lorca 1996, 509-73.
58 Clair 2015, 11.
59 Dalí 2004, 202-17.

Dalí, Salvador (2003b). *Textos autobiográficos.* En colaboración con Louis Pauwels, *Las pasiones según Dalí*. En colaboración con André Aprinaud, *Confesiones inconfesables*. Edición y prólogo de Montse Aguer. Vol. 2 de *Obra Completa*. Barcelona: Ediciones Destino; Fundación Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Dalí, Salvador (2004). *Poesía, Prosa, Teatro y Cine.* Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Vol. 3 de *Obra Completa*. Barcelona: Ediciones Destino; Fundación Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Dalí, Salvador (2005). *Ensayos 1. Artículos, 1919-1986.* Edición y notas de Juan José Lahuerta. Vol. 4 de *Obra Completa*. Barcelona: Ediciones Destino; Fundación Gala-Salvador Dalí; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Didi-Huberman, Georges (2006). *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte.* Torino: Bollati Boringhieri.

Didi-Huberman, Georges (2007). *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea.* Roma: Fazi.

Fanés, Fèlix (1999). *Salvador Dalí: la construcción de la imagen, 1925-1930*. Madrid: Electa España.

Freud, Sigmund (1922). *Una teoría sexual y otros ensayos.* Traducción directa del alemán de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva.

Fumaroli, Marc (1995). «Ritratti di gruppo». *Identitá e alterità: figure del corpo, 1885-1995. = Catalogo de La Biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte*. Venezia: La Biennale; Marsilio, 89-99.

Hernández, Mario (1990). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress Grupo Tabacalera; Fundación Federico García Lorca.

García Lorca, Federico (1928). *Primer romancero gitano. 1924-1927*. Madrid: Revista de Occidente.

García Lorca, Federico (1996). *Poesía.* Edición de Miguel García Posada. Vol. 1 de *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.

García Lorca, Federico (1997). *Epistolario Completo.* Libro I (1910-1926) al cuidado de Christopher Maurer; Libro II (1927-1936) al cuidado de Andrew A. Anderson. Madrid: Cátedra.

Gibson, Ian (2013). *Dalí joven, Dalí genial*. Madrid: Aguilar.

Gómez de la Serna, Ramón (1986a). *Pombo*. Madrid: Trieste.

Gómez de la Serna, Ramón (1986b). *La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid: Trieste.

Gómez de la Serna, Ramón (2005). *Senos.* Edición de José-Carlos Mainer. Madrid: Biblioteca Nueva.

Grenier, Catherine (2011). *Salvador Dalí. L'invention du soi*. Paris: Flammarion.

Gubern, Román (2004). «Las fuentes de *Un perro andaluz* en la obra de Dalí». Maurer, Christopher; Sánchez Vidal, Agustín; Gubern, Román et al., *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la* Residencia *de Estudiantes*. [Barcelona]; [Madrid]: Fundaciò Caixa Catalunya; Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 79-137.

Lahuerta, Juan José (al cuidado de) (2010). *Dalí, Lorca y la* Residencia *de Estudiantes = Catálogo de la exposición* (Madrid, CaixaForum, 23 de septiembre de 2010-6 de febrero de 2011). 2 voll. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Martin, Jean-Hubert; Aguer, Montse; Bouhours, Jean-Michel et al. (bajo la dirección de) (2013). *Dalí. Todas las sugestiones poéticas y todas las posibilidades plásticas = Catálogo de la exposición* (París, Centre Pompidou, Galerie 1, del 21 de noviembre de 2012 al 25 de marzo de 2013; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 27 de abril al 2 de septiembre de 2013). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia; TF Editores.

Mitchell, W.J.T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lifes and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

Pittarello, Elide (2012). «Con gli occhi di Lorca, Buñuel e Dalí». *Rassegna Iberistica*, 97, 63-81.

Ribagorda, Álvaro (2011). *El coro de Babel. Las actividades culturales de la* Residencia *de estudiantes*. [Madrid]: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Sánchez Vidal, Agustín (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.

Santos Torroella, Rafael (Presentación, notas y cronología) (1987). «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca». Num. monogr., *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 27-28.

Santos Torroella, Rafael (1995). *"Los putrefactos" de Dalí y Lorca: Historia y antología comentada de un libro que no pudo ser*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Santos Torroella, Rafael (ed.) (2005). *El primer Dalí. 1918-1929*. [Valencia]: Institut Valencià d'Art Modern; Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Soria Olmedo, Andrés (2004). *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

La seconda pelle

Maria Ida Biggi
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The avant-garde movements and the theatre masters of the early twentieth century opposed to the idea of a realistic and stylistically recreated theatre costume and gave to the stage clothes a symbolic and expressive meaning. The experimentations of the early twentieth century and the more recent research overcome the idea of the identification of the costume with the character to transform the performer's body in an art object and figurative element that are essential to the visual composition of the entire show. The current article is intended to examine the extremely close link existing between the performer's body and the position of the theatrical costume.

Keywords Stage. Costume. Theatre. Performer. Dance. Skin.

Il costume nello spettacolo è ciò che l'attore indossa, in funzione dell'azione che lo vede coinvolto, e costituisce tutto ciò che lo contraddistingue esteriormente; quindi diviene logicamente un completamento del corpo fisico dell'interprete in qualsiasi settore dell'arte performativa si trovi ad agire, dal teatro recitato o cantato, dal monologo all'azione collettiva, dal balletto alla danza, al circo e in ogni altra espressione spettacolare o interpretativa. Quando l'attore indossa vesti contemporanee, o addirittura, in modo ancora più appariscente, si presenta nudo davanti al pubblico, decide di mostrare il suo corpo con la scelta molto precisa di un costume che lo definisce immediatamente agli occhi dello spettatore in un modo molto chiaro e univoco. Inoltre è da considerare che costume teatrale non è costituito solo dall'abito, ma anche dal trucco, dagli accessori e dagli ornamenti, fino alla possibile maschera e addirittura dall'atteggiamento stesso che il corpo dell'attore-personaggio assume nella sua azione scenica con un'accurata tipicità.

Il potere del costume nel formare l'identità e i moduli del corpo del *performer* è stato riconosciuto da sempre, nel momento in cui ci si è resi conto che l'apparenza a teatro conta più della realtà o meglio la componente visiva è nello spettacolo altrettanto sostanziale che quella verbale.[1] Come già riconosciuto dagli enciclopedisti e descritto da moltissimi teorici settecenteschi, le sembianze a teatro sono fondamentali e condizionano l'esistenza medesima dell'arte della rappresentazione.

La concezione stessa quindi del costume entra nelle civiltà teatrali di ogni tempo come un rilevante problema estetico. L'essere in costume sul palcoscenico può coinvolgere l'*audience* in attenzioni profondamente complicate alla ricerca della superficie del corpo dell'attore e permette di riconoscere come la *performance* può non solo mostrarne la superficie, ma piuttosto incoraggiare a cercar di guardare attraverso di essa per identificare qualche immaginaria sostanza o essere.[2]

Il costume assume nello spettacolo novecentesco un nuovo ruolo, una funzione inedita che le avanguardie sondano e portano allo scoperto in un modo così radicale che dopo di loro non si potrà più considerare il costume come un semplice travestimento.

1 Gonzaga 1996, 6-43.
2 Monks 2010, 3.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted	2019-07-17
Accepted	2019-07-29
Published	2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Biggi, Maria Ida (2019). "La seconda pelle". *Venezia Arti*, n.s., 28, 83-96.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/007

Figura 1 Bozzetto di scena per *Électre* di Sofocle. Tavola 1 di Edward Gordon Craig, *De l'art du Theatre*, Paris, 1912. Venezia Fondazione G. Cini, Archivio G.F. Malipiero

Questo è dovuto anche al fatto che, nei primi anni del Novecento, gli artisti delle avanguardie applicano e mettono alla prova le proprie teorie nell'ambito dello spettacolo, con i presupposti propri della ricerca artistica a tutto campo. Il teatro e lo spettacolo in generale divengono, quindi, ambienti in cui ogni autore figurativo, prima o poi, si confronta e si mette in gioco nell'inventare forme nuove e rivoluzionarie, rispetto alla tradizione consolidata, che ormai è sprofondata nella *routine* e priva di un collegamento concreto con quanto avviene nella nuova produzione artistica. Il teatro commerciale e popolare non è più arte, ma a questo punto esclusivamente mestiere che tende a perpetuare modi e tecniche sempre uguali. Durante tutto il XX secolo, si assiste a tentativi di rinnovamento in ogni settore dell'arte dello spettacolo che ovviamente trovano anche nel costume teatrale un ambito in cui l'invenzione si applica in larghissima misura.

Tra i precursori delle avanguardie a teatro si trova senza dubbio Adolphe Appia[3] che ha come

3 La bibliografia su Adolphe Appia è immensa e molte sono state le esposizioni a lui dedicate. Si rimanda qui all'edizione completa dei suoi scritti in quattro volumi, curata da Marie L. Bablet-Hahn (1983-92) e alla traduzione di brani scelti a curata di Ferruccio Marotti nel 1975.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 83-96
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 2 Edward Gordon Craig, costume per *Hamlet and Daemon*. 1909 (Leeper 1948, pl. 28)

Figura 3 Edward Gordon Craig, costume per *Ghost*. 1912 (Leeper 1948, pl. 30)

carattere distintivo la ricerca di uno spazio scenico astratto, basato sul valore spirituale delle tre dimensioni reali e non illusorie della scenografia, in cui il corpo tridimensionale dell'attore scopre la sua logica esistenza; quindi Appia nel chiarire la sua teoria, intende il costume come elemento utile e necessario per porre l'accento sulla stretta relazione tra la tridimensionalità dell'attore concepito come corpo in movimento e il volume della scena edificata in spazi reali.

Nel suo testo *Art vivante ou nature morte?*[4] del 1923 egli, nel descrivere teoricamente l'opera d'arte totale, fa esplicito riferimento all'importanza del corpo umano dell'interprete, ai suoi contorni arrotondati e ai movimenti compiuti nello spazio geometrico della scena che, grazie alla presenza della luce e di un costume «ridotto a forme elementari» e di colore uniforme e neutro, sarà in grado di rendere la plasticità dello spazio e metterla in relazione all'azione rappresentata. Perciò il costume diviene l'elemento – colore che rende vivo e visibile il corpo dell'interprete nello spazio scenico astratto, attraverso la presenza della luce e il valore del movimento.

Parallelamente ad Appia, Edward Gordon Craig[5] si può ugualmente inquadrare tra i predecessori e i preparatori teorici delle avanguardie artistiche a teatro del primo Novecento. Craig sviluppa una sua teoria sulla scena astratta in qualche modo parallela a quella di Appia, mentre a proposito del ruolo del *performer* arriva a teorizzare una condizione completamente diversa. Craig, disegnatore e incisore egli stesso, crea costumi che divengono elementi formali della composizione scenica **[fig. 1]**, ideati con lucida coscienza come parti di un tutto armonico, il quadro scenico. Il costume è quindi innalzato di colpo a componente dell'organismo spettacolare sul medesimo piano d'im-

4 Appia 1983-92, t. 3, 354-411, `https://archive.org/details/artvivanteounatu00appiuoft/page/n1` e sgg. (2019-07-08).

5 Craig 1911 (trad. it. 1971).

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 83-96
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

portanza degli altri elementi che concorrono alla formazione della visualità in rapporto allo stile e al carattere complessivo. Egli semplifica drasticamente tutti gli elementi che compongono il costume, così come tende alla essenzialità e all'astrattezza delle forme scenografiche; attribuisce un valore simbolico ai colori dei costumi tendenzialmente monocromi, da lui disegnati con predominanza di linee verticali **[figg. 2-3]**. Concepisce costumi tutti identici per le masse o i cori, in modo che sul palcoscenico possano contribuire a creare insiemi cromatici di notevole estensione, producendo un rapporto pittorico tra zona e zona del palcoscenico alla ricerca di inediti effetti visivi. Il costume teatrale per Craig tende a divenire movimento di gradazioni di colore in scena, composizione formale e cromatica e quindi sottolineatura di situazione scenica. Craig, in questo modo, conferma la sua idea dell'interprete come 'supermarionetta'[6] nella mani dello *stage director*, nella convinzione che il corpo dell'attore non è più un dispositivo di manifestazione individuale, ma deve divenire strumento di espressione di un solo artista destinato a determinare l'intera azione sulla scena, cioè colui che poi sarà il regista.

Con l'arrivo del Futurismo, primo movimento d'avanguardia italiano, il nuovo ruolo che il costume teatrale viene ad assumere è sicuramente rivoluzionario e straordinariamente innovativo: è innegabile che siano stati proprio loro tra i primi a concepire il costume come trasformazione totale e completa del corpo dell'attore – danzatore – *performer*, in uno mezzo di espressione, non più esclusivamente dell'interprete, ma prerogativa dell'artista che controlla l'aspetto visivo dello spettacolo e che lo trasforma in componente significativa come tutte le altre, dalla musica al testo, dalla scenografia alla illuminotecnica e altro ancora. Nel *Manifesto dello spettacolo futurista*, nel 1915, Filippo Tommaso Marinetti[7] teorizza il dinamismo di tutte le componenti dello spettacolo, oltre a distruggere ogni tradizionale concetto di teatro. Marinetti sostiene la necessità di sorprendere con ogni mezzo il pubblico, nel «porre sulla scena tutte le scoperte per quanto inverosimili, bizzarre, antiteatrali possano essere»[8] e di portare l'azione in platea e vestire gli attori con ogni sorta di stravaganza, per «sinfonizzare la sensibilità del pubblico […] eliminare la ribalta, lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico». Ancora nel 1915 Enrico Prampolini, nel suo manifesto *Scenografia coreografia futurista*, scrive: «Il teatro futurista deve tendere alla conquista della luce, dello spazio e del movimento in un'architettura astratta di piani e di volumi accidentali. Con la meccanizzazione del palcoscenico e l'illuminazione elettrica»[9] in cui realizzare la progettazione di un costume in grado di assorbire la luce e trasmettere l'idea del movimento.

Giacomo Balla nel suo *Teatro sintetico* ideato come una sequenza di tanti rapidi *sketches*, impone all'attore un movimento meccanico e crea una sorta di interprete automa in cui il costume diviene una ossatura meccanica che produce movimenti standardizzati e fissi, ripetuti da un *performer* trasformato in una sorta di macchina umanizzata.[10]

Fortunato Depero, attraverso i costumi da lui disegnati, arriva a progettare i personaggi automatizzati per i suoi *Balli plastici* sviluppando una propria estetica del costume teatrale come costruzione tridimensionale e sovradimensionata rispetto alle misure fisiche dell'interprete. Parallelamente all'opera plastica, pittorica e scultorea, Depero si prefigge di creare una sorta di 'interprete-motore' che inserito in uno spazio stereometrico ideato per i suoi complessi plastici rumoristici, prevede 'costumi-congegni' per l'uomo motore, abitante meccanico di un mondo nuovo, il cui l'essere vivente artificiale si identifica con l'attore-ballerino-*performer*.[11] Per il suo famosissimo *Le chant du Rossignol* di Igor' Stravinskij progettato nel 1916 per i *Balletti russi* di Djagilev **[fig. 4]**, il corpo del danzatore sparisce sotto il volume, le ali, gli scudi di una fantastica parvenza plastica, realizzata con materiali eterogenei quali cartone, legno, linoleum, stoffa panno, seta, filo di ferro, alla ricerca di un rinnovamento del linguaggio scenico.[12] Il corpo diviene nient'altro che lo strumento

6 Mango 2015, 255-301.

7 Lista 1989;. Lista, «La scena teatrale» in *Futurismo 1909-2009 Velocità + Arte + Azione* 2009. 394-417.

8 Mancini 1975, 91.

9 Mancini 1975, 97.

10 Si veda l'azione *Macchina tipografica* rappresentata nel 1916 in casa Djagilev. Cf. Verdone 1969, 154.

11 *Complessità plastica. Gioco libero futurista. L'essere vivente artificiale*, 1914.

12 I bozzetti esistenti per *Le chant du rossignol* mostrano personaggi come alberi, fiori e corpi vegetali che formano una foresta antinaturalistica con foglie giganti, corone immense e stellari, fiori smontabili, alberi prismatici e meccanici, sonore campanule geometriche. I personaggi hanno mani a scatola, a disco, a ventaglio, con dita lunghissime, appuntite e suonanti, con volti coperti da maschere e grandi mantelli a campana, calzari e maniche campaniformi, tutto poliedrico, svitabile e mobile. Lista 1989, 14-15 e 52-53. Bignami 2005, 202-3. *La danza delle Avanguardie* 2005, 446-55.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 4 Fortunato Depero, Costumi per *Le Chant du Rossignol*, nella rivista *SIC* di P.A. Birot, maggio 1917

Figura 5 Alexander Tairov, *Das Entfesselte theater, Aufzeichnungen eines regisseurs*, Potsdam, 1927. Venezia Fondazione G. Cini, Archivio A. Milloss

che crea movimento per guidare le forme astratte e magiche, costruite con i costumi divenuti veste di movimento sperimentale per il geniale danzatore Léonid Massine. Si crea così una successione di effetti plastici e cromatici che nascono dai movimenti coreografici, solo in parte previsti, che trasformano la scena in una gigantesca flora tropicale perennemente in moto, in un giardino meccanico fluorescente. Depero non riesce poi a realizzare questa sua opera, ma continua a lavorare alla geometrizzazione e robotizzazione dei personaggi nei suoi successivi *Balli plastici* che poi diventano il *Teatro plastico*, in cui il personaggio marionetta integralmente robotizzato, supera il concetto di uomo motore e del costume corazza ancora legato a reazioni soggettive, per diventare definitivamente macchina umanizzata, realizzando così il sogno di Gordon Craig.

Il regista Aleksandr Tairov, tra i tanti sperimentatori russi dell'arte teatrale degli inizi del XX secolo, pone, in diverse occasioni, la questione teorica del concetto e della funzione del costume di scena in rapporto al corpo dinamico dell'interprete **[figg. 6-7]**. Nei suoi numerosi scritti, tra cui *Appunti di un regista* e *Storia e teoria del teatro Kammerny di Mosca* **[fig. 5]** si trovano riflessioni molto attente attorno al tema qui trattato, sia dal punto di vista storico, sia da quello di attualità, con numerosi consigli ai figurinisti a proposito del ruolo che il costume ha giocato in passato e deve avere nel nuovo modo di concepire uno spettacolo completamente diverso. Tra queste appare esplicito e chiaro quanto scrive nel 1921 e per questo si riporta quasi integralmente il suo testo:

> Come già ho avuto occasione di dire, nel settore dei costumi teatrali, secondo me, si è fatto ancora meno di quanto si è riusciti a fare in altri settori teatrali. Nonostante negli ultimi anni, grazie agli splendidi bozzetti di Bakst, Sudejkin, Sapunov, Anisfel'd e tanti altri, si siano raggiunti grandi successi, il problema dei costumi teatrali, è ben lontano dall'essere risolto. […] Il costume teatrale è la seconda pelle dell'attore, è un tutt'uno con il suo fisico. Come in una poesia non si può aggiungere o togliere niente senza alterarne la forma, così il costume è la forma esteriore del personaggio scenico con

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 83-96
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figure 6-7 Alexandra Exter, figurini per il balletto *Prologue de Revue*, Londra, 1927. Venezia Fondazione G. Cini, Archivio E. Povoledo

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 83-96
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

il quale l'attore deve fondersi totalmente. Il costume è un nuovo strumento che l'attore deve usare per arricchire l'espressività dei suoi gesti, nel senso che, grazie al costume, può rendere i suoi gesti più incisivi e precisi o più morbidi e sinuosi. Il costume serve per dare al corpo e alla figura dell'attore maggiore efficacia, per aiutarlo a trovare la giusta pesantezza o la giusta leggerezza, necessarie ad ogni diverso personaggio che sta creando. […] I costumi studiati per i nostri spettacoli *Sakuntala* e *Tamiri* sono un buon esempio di soluzione del problema, perché sono stati modellati direttamente sul corpo dell'attore. Lo scenografo costumista di oggi deve inventarsi il costume direttamente sull'attore, proprio come a suo tempo sono stati inventati i costumi per Arlecchino e per Pierrot. Quei costumi, anche se non erano belli, erano perfetti perché aderivano totalmente al corpo dei personaggi scenici. Togliere ad Arlecchino il suo costume sarebbe come togliergli la pelle. Questo furbacchione, questo attaccabrighe, questo avventuriero che si muove a scatti, che salta, rimbalza e che fa capriole aveva proprio bisogno di un costume che gli stesse addosso come un guanto. Pensate al costume bianco di Pierrot. Quelle lunghe maniche che sembrano i rami di un salice piangente non formano forse, un unico insieme organico con questo personaggio triste e malinconico che si muove languidamente con gesti lenti e flessuosi? Non voglio dire che dobbiamo riesumare questi costumi, anche perché i personaggi moderni sono molto più complessi e quindi più complessi sarebbero i loro costumi, ma bisogna partire da lì, bisogna cioè seguire lo stesso principio: trovare un'armonia con la natura più profonda del personaggio creato dall'attore, lasciando momentaneamente da parte tutti quei particolari poco importanti, legati allo stile, all'ambiente sociale e all'epoca storia. […] Il costumista, inoltre, non può non avere almeno qualche nozione di anatomia, perché è il costume che si adatta all'attore e non viceversa. Non dimentichiamolo. Non voglio dire che il costume deve essere il biglietto da visita dell'attore ma quanto meno deve essere studiato sulla sua figura. Tutti i costumi, compresi quelli più eccentrici e più estrosi, devono sempre essere pensati e realizzati, considerando il fisico dell'attore e questo tipo di lavoro, assolutamente indispensabile a teatro, diventa parte integrante della creatività dello scenografo-costumista.[13]

Altro artista che lavora con il costume teatrale, partendo dalle sperimentazioni dei futuristi e ne trae una importante espressione artistica, è Oskar Schlemmer (1888-1943) che si è interessato di manifestazione teatrale nel laboratorio e scuola della Bauhaus. Inizia a occuparsi in modo innovativo di questo già prima della Grande Guerra, ma è subito dopo che riesce a mettere in pratica le sue innovative idee sulla progettazione del costume inteso come complemento visivo dello spettacolo di danza. Schlemmer crea costumi assolutamente originali e, partendo dalle forme geometriche e dall'idea di descrizione dello spazio attraverso il movimento degli interpreti, inventa, tra gli altri, il suo spettacolo più famoso, il *Balletto Triadico* **[figg. 8-9]**. Basato sull'utilizzo di diciotto diversi costumi tridimensionali e geometrici, trasforma il corpo umano in solidi colorati che si muovono su uno sfondo nero, creando una impressione di grande spazialità descrivendo con ampi movimenti una nuova dimensione cosmica. Molti sono i testi teorici in cui esprime la sua estetica del costume e ne da molte descrizioni, tra le più significative e chiarificatrici, si trova la seguente:

> […] Parallelamente alla pura danza libera, la cui forma ideale sarebbe la nudità, oggi si sviluppano le molteplici tendenze verso la danza teatrale in costume, la cui caratteristica, come per ogni vera forma di teatro, è l'evidente trasformazione della figura. Poiché la danza riguarda sia il corpo che lo spazio e il movimento, anche le regole costitutive di questi fattori devono concorrere a determinare le trasformazioni che il danzatore subisce mediante il costume. Queste regole sono racchiuse nel corpo in quanto organismo determinato dal battito cardiaco, circolazione sanguigna, respirazione, attività cerebrale e nervosa come anche nel corpo in quanto meccanismo determinato dalle sue proporzioni, dalle articolazioni, dalle possibilità elastiche, da passo e salto. Esse però sono anche racchiuse nello spazio in quanto organismo determinato dalle sue dimensioni (altezza, larghezza e profondità), e nel movimento del corpo che si compie all'interno di questi rapporti spaziali. Quindi il costume può svilupparsi dall'organismo interno del corpo e manifestare questo aspetto invisibile, l'anatomia metafisica. Oppure può essere derivato dall'aspetto esterno della figura umana e dalle sue singole forme, manifestandole in modo preciso, elevandole dalla casualità alla tipicità. Il costume può inoltre assorbire le proprie regole dallo spazio

13 Tairov 2017, 84-6.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

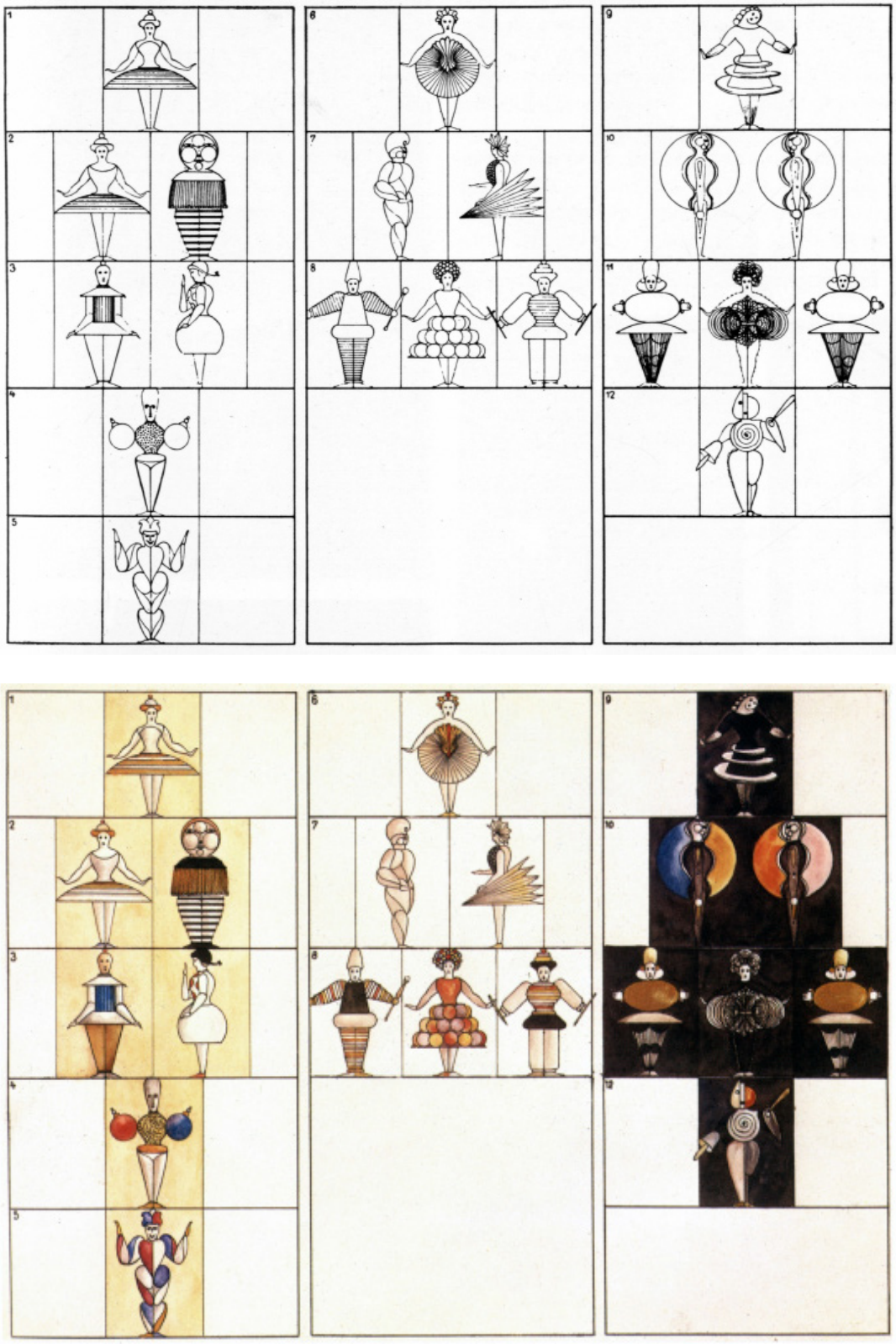


Figura 8 Oskar Schlemmer, prospetto delle figure per il *Balletto Triadico*. 1924. Disegno pubblicato in *Bauhausbücher*, 4, 1925

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 83-96
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 9 Manifesto per una ripresa del *Balletto Triadico*. 1925. Litografia

e divenire esso stesso – spazio all'interno dello spazio – una struttura spaziale, oppure essere derivato dal movimento e conformato agli elementi di moto del mondo organico-biologico o tecnico-meccanico. Nel creare i costumi si può seguire una sola di queste regole, ma anche mescolarle e compenetrarle. Tuttavia non devono significare altro che il principio elementare su cui si basa il complesso dei mutamenti dei diversi principi. Se poi si considera che al posto della monotonia dei costumi in tessuto (a cominciare dall'inevitabile velo!) subentrano nuovi materiali possibili, forme rigide e ricoperte di gesso, forme metalliche (per esempio in leggero alluminio) ma anche gomma, celluloide, vetro infrangibile pieghevole – l'arsenale dei materiali finora utilizzati solo dall'industria e dalla scienza, e se si considera che l'intero apparato scenico non dovrebbe essere posto al servizio di tendenze naturalistico-illusionistiche, ma di

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 83-96
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 10 Felice Casorati, costume per Clotilde in *Norma*. 1935. Firenze Maggio Musicale Fiorentino

Figura 11 Felice Casorati, costume per Norma in *Norma*. 1935. Firenze Maggio Musicale Fiorentino

> effetti dinamico-costruttivi, realmente 'oggettivi', si indica il modo in cui la danza teatrale in costume (e non solo questa, ma il teatro tutto) potrebbe acquisire una nuova forma peculiare e indipendente.[14]

Più tardi e durante tutto il secolo, molti artisti figurativi sono stati chiamati a creare scene e costumi per lo spettacolo d'opera in musica, nell'intento di rinnovare radicalmente l'impostazione dell'intero apparato scenico e quindi rinvigorire la componente visuale del teatro musicale. Molti dei pittori impegnati nello spettacolo utilizzano quindi il costume teatrale in funzione della composizione visiva del titolo da loro messo in scena.

In questo senso, molto significativo è quanto dichiara Felice Casorati[15] a proposito della realizzazione scenica da lui curata di molte opere e in particolare della *Norma* di Vincenzo Bellini, nel 1935, al Festival del Maggio Musicale Fiorentino **[figg. 10-11]**: egli sostiene l'idea che scenografia e costumi debbano essere pensati congiuntamente e lontani da ogni forma realistica. Casorati vuole una composizione che giunga alla perfetta armonia di visione, all'assoluto accordo di interpretazione con il direttore d'orchestra e con il regista, in cui lo scenografo abbia una libertà d'azione indipendente, come gli altri due artefici: «La scena è un elemento che fa parte del tutto: Musica, Poesia, Pittura».[16] Per i costumi poi, come si legge nella citazione riportata qui di seguito, li vuole rigidi e opachi, per stabile nuovi punti di tensione emotiva, riducen-

14 Schlemmer, «La danza teatrale in costume», in *Europa-Almanach Gustav Kiepenheuer*, Potsdam, 1925 ora in Schlemmer 1982, 84-8.

15 Felice Casorati (1883-1963), pittore e incisore italiano, lavora molto per il teatro, soprattutto nelle scenografie per opere in musica e balletto. Per avere un panorama dei suoi lavori teatrali si veda Bucci, Bartoletti 1997.

16 Monti 1979, 67.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

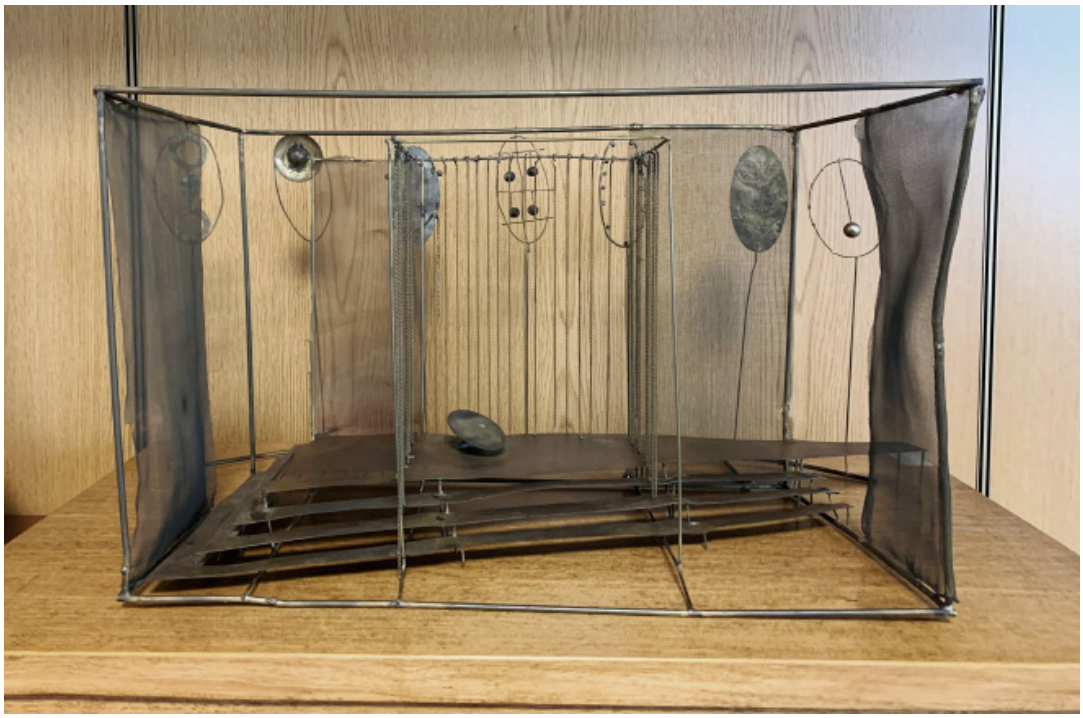


Figura 12 Fausto Melotti, modellino di scena per *Le Chant du Rossignol* di J. Stravinsky. 1982. Firenze Maggio Musicale Fiorentino

Figure 13-14 Fausto Melotti, figurino per *Le Chant du Rossignol* di J. Stravinsky. 1982. Firenze Maggio Musicale Fiorentino

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 83-96
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

do al minimo, nella loro forte volumetria, il dettaglio del movimento:

> Parallelo, a quello della scena, è il problema dei costumi. L'artista che *inventa* la scena deve necessariamente *inventare* i costumi, poiché questi e quella fanno parte di un tutto organico e devono ubbidire a leggi comuni. Le scene e i costumi sono due elementi opposti che si integrano: l'uno immobile e l'altro in movimento; ma è appunto l'immobilità della scena che mette in valore il movimento degli attori, così come i colori, anzi il colore base della scena deve mettere in valore i colori dei costumi, accentuandone il rilievo ed offrendo come una tonalità spaziale, un ambiente necessario e vitale per i personaggi. Non amo i costumi variopinti e tormentati dai dettagli che stimo sempre inutili e ingombranti. Vorrei poter fare accettare dai registi (cosa spesso assai difficile) costumi di una sola tinta. Così non amo il mosaico di colori a caso mescolati che di solito formano i coristi ed i personaggi che devono figurare in massa sul palcoscenico, ma amo invece creare dei gruppi, delle larghe zone di un solo colore, alternate e contrapposte ad altre zone di colore diverso. Vorrei sempre vedere realizzato il mio figurino con stoffe opache e rigide, mai con seta raso o velluto e soprattutto mai con stoffe leggere e trasparenti.
>
> Ho parlato di invenzione di scene e costumi, ma l'invenzione dello scenografo non può essere arbitraria, non può essere frutto della fantasia libera del pittore, ma legata strettamente alla poesia ed alla musica; ma d'altra parte la pittura non deve limitarsi ad una interpretazione, ad un commento, ma essere con la poesia e con la musica *connaturata*. […] Insomma da quanto ho detto è evidente che io non ammetto la scenografia realista e che solo mi sembra legittima, per una opera lirica, la scena che riesca a creare un'atmosfera magica ed un ambiente di sogno.[17]

Mentre Giorgio De Chirico[18] nei *Puritani* realizzati anch'essi al Maggio Musicale Fiorentino, nel 1933, vuole

> tendere a ridurre al minimo la fisicità dell'attore chiudendolo in una sorta di simbolo iconografico il cui "metro" in scala era dato dalla enormità dei due ritratti-manichini del secondo quadro del primo atto, con uno scarto proporzionale che dovette apparire insostenibile. Si sa infatti del fiasco di pubblico e di critica che la messainscena di questi *Puritani* suscitò: un fiasco epico, in parte condiviso dal Maestro Gui che, data la sua derivazione torinese, certamente preferiva i problemi "Appieschi" che l'amico Casorati sollevava.

Negli anni seguenti anche gli scultori si sono messi in gioco sul palcoscenico e, tra questi, credo che il più originale sia stato Fausto Melotti[19] che nel 1982 crea i costumi e la scena per *Le chant du Rossignol*, balletto su musiche di Igor' Stravinskij con la coreografia del russo Evgenij Poljakov. Il suo progetto si basa su figurini ideati attraverso esili sculture di filo di ferro e sottili reti metalliche, che fanno i gesti della danza come corpi reali e che trasmettono un incredibile senso del movimento, della leggerezza e dell'azione artistica più di qualsiasi disegno **[figg. 12-14]**.

In conclusione, si può sostenere che l'influenza delle avanguardie nel campo della progettazione dei costumi teatrali sia viva ancora oggi e fortemente presente nell'idea di operare nello spettacolo come in un'opera d'arte totale, in cui la componente visiva abbia un'importanza innegabile e strutturale nel concepire il costume non più come un semplice abito, ma come un momento di creatività artistica.

17 Monti 1979, 67.

18 Giorgio De Chirico (1888-1978) pittore e scrittore italiano, lavora molto per il teatro, in spettacoli d'opera e di balletto debuttando a Parigi, al Teatro degli Champs Elysées, nel 1924 con lo spettacolo di danza tratto dalla commedia di Luigi Pirandello *La Giara* con musiche di Alfredo Casella. Nel 1929 De Chirico lavora anche per i *Balletti Russi* di Djagilev con *Le Bal* andato in scena al teatro di Montecarlo, con coreografia di George Balanchine e musica e direzione di Vittorio Rieti. Per avere un panorama dei suoi lavori teatrali si veda Bucci, Bartoletti 1989.

19 Fausto Melotti (1901-1986) scultore italiano.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Bibliografia

Appia, Adolphe (1983-92). *Œuvres complètes*. Ed. élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn; introduction générale par Denis Bablet. Lausanne: L'âge d'homme.

Appia, Adolphe (1975). *Attore Musica e Scena*. A cura di Ferruccio Marotti. Milano: Feltrinelli.

Beacham, Richard (1994). *Adolphe Appia Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Berkshire: Harwood Academic Publisher.

Bignami, Paola (2005). *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*. Roma: Carocci.

Bignami, Paola; Ossicini, Charlotte (2010). *Il quadridimensionale instabile. Manuale per lo studio del costume teatrale*. Torino: UTET.

Bucci, Moreno; Bartoletti, Chiara (1989). *Giorgio De Chirico e il teatro in Italia*. Firenze: Ente Autonomo Teatro Comunale.

Bucci, Moreno; BarWoletti, Chiara (1997). *Felice Casorati per il Teatro*. Firenze: 60° Maggio Musicale Fiorentino.

Craig, Edward Gordon (1911). *On the Art of the Theatre*. London: s.n.

Craig, Edward Gordon (1971). *Il mio teatro: l'arte del teatro: per un nuovo teatro-scena.* A cura di Ferruccio Marotti. Milano: Feltrinelli

Futurismo 1909-2009 Velocità + Arte + Azione (2009). Lista, Giovanni; Masoero, Ada (a cura di), *Catalogo della mostra al Palazzo Reale* (Milano, 6 febbraio-7 giugno 2009). Milano: Skira.

Gonzaga, Pietro (1996). *La musica degli occhi Scritti di Pietro Gonzaga.* A cura di Maria Ida Biggi. Venezia: Marsilio.

Guardenti, Renzo (2001). «Costumi e corpi nel teatro del Novecento». Alonge, Roberto; Davico Bonino, Guido (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 3. Torino: Einaudi, 941-68.

Guardenti, Renzo (a cura di) (2018). «*Biblioteca Teatrale* Per Edward Gordon Craig nel cinquantenario della morte (1966-2016) = Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 24-25 ottobre 2016)». Num. monogr., *Biblioteca teatrale*, 125-26.

La danza delle Avanguardie (2005). *La danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso da Matisse a Keith Haring*. A cura di Gabriella Belli, Elisa Guzzo Vaccarino. Milano: Skira.

Leeper, Janet (1948). *Edward Gordon Craig: Design for the Theatre*. Harmondsworth (UK): Penguin Books.

Lista, Giovanni (1989). *Lo spettacolo futurista*. Firenze: Cantini.

Mancini, Franco (1975). *L'evoluzione dello spazio scenico dal Naturalismo al Teatro Epico*. Bari: Dedalo libri.

Mango, Lorenzo (2015). *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*. Pisa: Titivillus.

Mascheramenti Tecniche e saperi nello spettacolo d'occidente e d'oriente (1999). A cura di Paola Bignami. Roma: Bulzoni.

Misler, Nicoletta (1990). *Coreografia e linguaggio del corpo fra avanguardia e restaurazione: il laboratorio coreografico della RAChN in Russia 1900-1930*. A cura di Fabio Ciofi Degli Atti, Daniela Ferretti. Milano: Electa.

Monks, Aoife (2010). *The Actor in Costume*. New York: Palgrave Macmillan.

Monti, Raffaele (1979). *Visualità del 'Maggio' Bozzetti, Figurini e Spettacoli 1933-1979*. Firenze: De Luca Editore.

Pavolini, Corrado (1956). s.v. «Costume». *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 3. Roma: Editore Le Maschere.

Schino, Mirella (2017). *L'età dei maestri Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*. Roma: Viella

Schlemmer, Oskar (1982). *Scritti sul teatro*. A cura di Marina Bistolfi. Milano: Feltrinelli.

Sinisi, Silvana (1995). *Cambi di scena*; *teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*. Roma: Bulzoni Editore.

Tairov, Aleksandr (1942). *Storia e teoria del teatro Kammerny di Mosca*. Roma: Edizioni italiane.

Tairov, Aleksandr (2017). *Appunti di un regista*. A cura di Silvana De Vidovich. Bologna: Cuepress.

Verdone, Mario (1969). *Teatro del tempo futurista*. Roma: Lerici.

Wilde, Oscar (2017). *Filosofia del vestito*. Madrid: Casimiro.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

Le eclissi di una stella: Anna Moffo tra lirica, cinema, televisione

Paologiovanni Maione
Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli

Abstract In the fifties and sixties Anna Moffo built up a very transgressive career. She might herself have thought that it had gone far beyond any limits if she tried to 'purify' it for the future generations by manipulating her earnest biographers. She used her own image in a very generous way, facing a 'new' world that was undergoing dramatic changes. She accepted all challenges and abandoned herself to them, without really considering the consequences. No other *belcanto* star ever risked so much: over the last decades many fascinating talented singers have emerged, but only the pioneering spirit, both experimental and shameless, of that age could give way to thoughtless acts and uncontrolled contaminations.

Keywords Anna Moffo. Soprano. Film. Opera. Television.

Sommario 1 Incontri. – 2 Verso la maschera. – 3 Finzioni letali. – 4 Intorno a Cadaqués. – 5 A Parigi.

> Io faccio solo quello che mi diverte, perché solo quello faccio bene e io voglio fare tutto bene.
> (Anna Moffo, dall'intervista di August Everding per la trasmissione *Da capo*, 3sat, 1990)

«Scusate mi dicono che la Moffo sia morta ieri 9 marzo [2006]. Vi risulta?»[1] L'innocua domanda, emersa da un silenzio assordante e postata in un accorsato blog di melomani, innesta un fitto dibattito che evapora solo, apparentemente, dopo sei giorni. Appassionati e accesi interventi scandiscono le interminabili ore oziose dei 'loquaci' e suscettibili amanti del belcanto, di minuto in minuto s'infittiva la rete 'epistolare' che riportava in 'vita' una delle più discusse stelle del melodramma del secolo breve.

La 'resurrezione' della temeraria artista dava linfa a sopite 'guerre' e faceva emergere 'fantasmi' inquietanti da tempo rinchiusi e seppelliti da una censura, operata da devoti fan e biografi, che non aveva la spudoratezza di 'leggere' e 'storicizzare' una delle creature più stupefacenti della scena lirica.[2]

1 Il breve inciso proviene dal forum *La morte di Anna Moffo*, aperto dai fan il 10 marzo 2006 e ospitato da *OperaClick* «quotidiano di informazione operistica e musicale», `http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=6236&sid=24bb956e6e86e562d2efba732eec3242` (2019-07-15). Alcuni mesi dopo, il 22 maggio 2006, fu inaugurato un nuovo forum intitolato *Anna Moffo: più brava o più bella?*, `http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?t=6855` (2019-07-15).

2 Sulla diva si vedano Genesi 2002 e Rossi 2016.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted	2019-07-11
Accepted	2019-07-16
Published	2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Maione, Paologiovanni (1959). "Le eclissi di una stella: Anna Moffo tra lirica, cinema, televisione". *Venezia Arti*, n.s., 28, 97-108.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/008

Figure 1-2 Anna Moffo

Ristabilita con tenacia una monotona e sfolgorante attività all'insegna di successi senza eguali, contraddistinti da una bulimia repertoriale insolita,[3] la sublime diva brilla agli occhi del mondo per il suo eccellente strumento. Karajan, senza mezzi termini, disse: «il suo canto scioglierebbe i ghiacciai delle Alpi, se le montagne avessero un'anima».[4]

Vedovi dell'ultima ora e infervorati seguaci cavalcano l'onda mediatica bacchettando a destra e a manca i timidi detrattori – assai pochi – e coloro che non riescono a trattenere memorie poco edificanti ai loro occhi. Stampa e televisione rammemorano, con tempi e spazi adeguati all'informazione, la cantatrice e talvolta la show-woman cara a un'attempata platea che ne ricordava i trascorsi sullo schermo soprattutto per il programma *Anna Moffo Show*, andato in onda per due stagioni negli anni Sessanta[5] – «la ricordo anche negli spettacoli TV del sabato sera […], bellissima ed elegante».[6]

Il dilemma che attanaglia il mondo dell'opera nel momento del transito dell'artista è se reputarla 'più brava o più bella' **[figg. 1-2]**: emerge naturalmente un accorato partito buonista che non ama sentir parlare di défaillance e al solo accenno di una esibizione opaca di tarda età («Ho presente, però, una sua performance a non mi ricordo quale commemorazione italiana, trasmessa su una TV locale e da me fatta visionare da un appassionato. Era il 1995. La Moffo cantò, in uno stato di salute piuttosto alterato, la *Tarantella* di Rossini e l'aria di Nedda»)[7] si alzano gli scudi contro il malcapitato interlocutore. Con veemenza è additato l'importuno («ti sembra il caso di ricordarla in questa occasione?», o ancora: «Era indispensabile, in un *thread* aperto per la morte di una cantante, ricordare questo episodio, tra l'altro notissimo? Non ho parole»)[8] e l'accenno di polemica rientra tra malinconici ricordi di ascolti dal vivo, segreti innamoramenti, tributi alle qualità attoriali lasciati ai posteri da riprese e film d'opera (sottolineo d'opera!), elogi alla tecnica e all'interpretazione, alla bellezza che la rende memorabile in un panorama non sempre così attrezzato esteticamente («la bellezza non le ha giovato perché si pensava forse che era più bella che brava… anche se magari se

3 Per il ricco repertorio si consulti Genesi 2002, mentre la discografia, anch'essa assai copiosa, è riportata all'indirizzo `https://www.operadis-opera-discography.org.uk/CLSIMOFF.HTM` (2019-07-15).

4 La testimonianza è riportata in Rossi 2016, 5.

5 In Appendice si riportano, a mo' d'esempio, tre necrologi apparsi all'indomani del decesso della cantante: testimoniano efficacemente ciò che restava dell'artista nell'immaginario.

6 *La morte di Anna Moffo*, `http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=6236&sid=24bb956e6e86e562d2efba732eec3242` (2019-07-15).

7 *La morte di Anna Moffo*, `http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=6236&sid=24bb956e6e86e562d2efba732eec3242` (2019-07-15).

8 *La morte di Anna Moffo*, `http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=6236&sid=24bb956e6e86e562d2efba732eec3242` (2019-07-15).

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 97-108
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 3 Anna Moffo

avesse avuto l'aspetto della Pagliughi tutti quei bei film non li avevamo...).[9] Costante è il tormentone sul rapporto bellezza/bravura **[fig. 3]**, portato avanti con maggiore disinvoltura e senso critico in un altro forum, incentrato sul binomio estetico e artistico, dove le accensioni rasentano la zuffa mettendo nel calderone un parnaso di virtuose chiamate in causa per avallare o denigrare posizioni prese: di sicuro, l'operazione di oscurare talune pagine della vita artistica della Moffo, portata avanti negli anni, sembra aver sortito il giusto effetto.[10]

Il biografo Genesi, nel tracciare la vita dell'amata 'signora', si astiene da rubricare tutte le 'vite' performative dell'artista, soffocando così – probabilmente su suggerimento della stessa cantante – i tanti volti di un personaggio, forse inconsapevolmente, quanto mai interessante nel tessuto culturale sociale artistico del suo tempo.[11] Il testimone della 'volontà' del soprano, un 'memoriale' assai purgato, tesse le lodi di un unico volto fatto di date e appuntamenti 'pubblici' ricordevoli («la Signora Anna si ricordava bene tutti i luoghi in cui aveva cantato, ma non i nominativi dei comprimari. Inoltre, non si è potuto mettere tutto nel volume, ma dovetti operare delle scelte, vista la vastità della mole di scritture da lei assunte»),[12] obliando qualsiasi altra cosa non ritenuta opportuna «per il rispetto della privacy, ma soprattutto» in virtù del «carattere riservato» accentuatosi «negli ultimi anni, quando ci sentivamo telefonicamente nel suo

9 *La morte di Anna Moffo*, http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=6236&sid=24bb956e6e86e562d2efba732eec3242 (2019-07-15).

10 A tal proposito cf. *Anna Moffo: più brava o più bella?*, http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?t=6855 (2019-07-15).

11 Sul ruolo del cantante nei secoli è utile la lettura di Durante 1987, 347-415 e Rosselli 1993.

12 Da una lettera di Mario G. Genesi all'autore datata Piacenza 18 febbraio 2019.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 97-108
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

appartamento di Penthouse, a New York».[13]

Non lontano da questo 'rispetto' testamentario è Mino Rossi, che con sollecitudine analizza le registrazioni della «voce oltre il tempo» costellando di esempi musicali un tessuto descrittivo trapuntato di elogi e osservazioni 'tecniche'![14]

Gli scheletri, o presunti tali, restano sepolti sotto macigni ineffabili ledendo un'immagine che acquista spessore e autorevolezza nell'accidentato percorso battuto da intriganti tappe, segnate da esperienze rivelatrici di una donna alla ricerca di un'identità d'artista al passo con i tempi e i nuovi sistemi di comunicazione.

Erano gli anni in cui le star andavano riscrivendo uno statuto, e un cerimoniale, che le traghettava verso i nuovi orizzonti di un sistema ormai sollecito ad archiviare il passato protocollo dei «vezzi e l'arti facili» con cui 'adescare' platee e seguaci. Un impervio terreno, pieno di insidie e trappole, ospita le eroine del melodramma, lacerate tra l'antico e inossidabile retaggio, risibile e polveroso, e le attraenti frontiere del nuovo star system bellissimo e fascinoso quanto misterioso e periglioso. Galoppava il mondo dello spettacolo sul trionfale carro delle nuove tecnologie e delle inedite modalità comunicative, un salto nel buio si presentava dinanzi a loro, un salto talvolta senza rete dagli esiti inattesi.[15]

La macchina da presa inizia a speculare tra le quinte 'melodiose' restituendo uno spettacolo spesso impietoso e goffo, bisognoso di controfigure per poter essere al passo con i recenti modelli estetici; si ricorda a tal proposito l'incursione della Loren – doppiata dalla Tebaldi – nell'*Aida* del 1953.[16]Al di là dell'affascinante strumento vocale il mondo della celluloide, ormai lanciatissimo, reclama ben altri elementi. Lo stesso tubo catodico risente della difficoltà di restituire ad ampie platee un esercito di macchine 'gorgheggianti' dal dubbio *appeal* per cui la ricerca, impietosamente, falcidia una serie di artisti relegati a una scena anch'essa timidamente in rivolta per l'avanzata di altre priorità.[17]

Anna Moffo, formatasi negli States negli anni Cinquanta, compie il perfezionamento in Italia grazie a una borsa di studio Fulbright che le permette di frequentare le scuole di canto di Venezia e Roma, che le danno la possibilità di cimentarsi nel prestigioso concorso spoletino Teatro Lirico Sperimentale Adriano Belli nel 1955 con esito positivo, debuttando nel *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti[18] – la meritevole manifestazione marchigiana già vantava un palmares che annoverava i nomi di Rolando Panerai, Marcella Pobbe, Antonietta Stella, Anita Cerquetti, Franco Corelli, Renato Cioni[19] – e sempre nello stesso anno vince una selezione indetta dalla Radiotelevisione Italiana per il ruolo di Cio-Cio-San nella *Madama Butterfly* di Puccini per la regia di Mario Lanfranchi, mandata in onda nel gennaio del '56.[20]

L'arrivo in Italia si rivela fortunatissimo perché ben presto, grazie a questi straordinari debutti, è lanciata nel grande circuito dei teatri europei e raggiunge le case degli italiani divenendo una beniamina di un vasto pubblico, ammaliato non solo dalle doti canore e attoriali ma anche dalla desueta e luminosa bellezza. Le scritture altisonanti fioccano senza tregua e la giovane e avvenente cantante compare al Teatro alla Scala di Milano, alla Staatsoper di Vienna, al festival di Salisburgo, entrando così nell'empireo del belcanto nel giro di pochissimo tempo.[21]

Corteggiata anche dal piccolo schermo dopo il felicissimo riscontro della *Butterfly*, si cimenta nel ruolo di Amina ne *La sonnambula* di Bellini (1956)[22] – un anno dopo il memorabile allestimento scaligero con la Callas guidata da Visconti e diretta da Bernstein.[23] In seguito compare come Lucia nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, nel '59,[24]

13 Citazioni tratte da una lettera di Mario G. Genesi all'autore datata Piacenza 18 febbraio 2019.

14 Cf. Rossi 2016.

15 Il fenomeno è indagato in Salvetti, Sità (2004).

16 Cf. Jacoviello 2004, 24-6 e Lovaglio 2008, 70. In generale sull'opera al cinema si vedano, tra l'altro, Casadio 1995, Pescatore 2001, Gatta 2008 e Giuliani 2011.

17 Il fenomeno del teatro d'opera in televisione è indagato da Buttafava; Grasso 1986 e in Giuliani 2011.

18 Cf. Genesi 2002, 31-2.

19 Cf. *Il Teatro lirico sperimentale di Spoleto nel suo primo ventennio* 1996.

20 Cf. Genesi 2002, 33-4. La riproduzione è consultabile all'indirizzo `https://www.youtube.com/watch?v=1orCkEJ0S1Q` (2019-07-15). Il cast annovera nel ruolo di Pinkerton il tenore Renato Cioni. È da notare in questa edizione la capacità dell'artista di immedesimarsi nelle caratteristiche anagrafiche del personaggio, rifuggendo così da qualunque anacronismo interpretativo.

21 Per le tappe che costellano il lancio della cantante si rinvia ancora a Genesi 2002.

22 L'opera belliniana può essere visionata al link `https://www.youtube.com/watch?v=DyZwVKEgHLc` (2019-07-15).

23 La 'lettura' di Luchino Visconti di Amina per la Callas è analizzata da Lo Iacono 2016, 458-65.

24 Alcuni estratti dell'edizione sono consultabili al link `https://www.youtube.com/playlist?list=PL443F495BF94A29FA` (2019-07-15). Il solo ascolto di questa versione è presente all'indirizzo `https://www.youtube.com/watch?v=_8cQJ4FuSGs` (2019-07-15).

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 4 Anna Moffo e Franco Zeffirelli

e poi nel '71 in un film-tv,[25] e successivamente veste i panni di Violetta ne *La traviata* di Verdi, nel '68,[26] sempre guidata da Lanfranchi, che dal 1957 era suo consorte.[27]

Erano anni in cui la macchina del mondo della lirica era inarrestabile: tra guerre intestine fra fazioni di melomani devoti e la rivoluzione in atto nel ridisegnare il divismo canoro a suon di cimenti e scorribande in repertori desueti, inseguendo pionieristici principi esecutivi storicamente informati nonché le nuove frontiere che segnavano le messinscena di una torma di registi volitivi ed esigenti, si andava consumando una liturgia che stravolse lo spettacolo lirico **[fig. 4]**.

Sull'onda lunga del temerario Caruso, che aveva infranto cliché e si era prestato – con acume – a mettersi in gioco 'sfruttando' tutte le nuove modalità di 'propaganda' offerte dal nuovo secolo,[28] si inseriscono soprattutto le primedonne delle nuove generazioni che, ben consigliate e sensibili a cogliere il nuovo corso, adeguano la loro immagine facendo leva su un'arte da rifondare e una professione da rimodulare e far convivere con i recenti sistemi di promozione. Un arduo tracciato, segnato da vittime sprovvedute e pochissime vincitrici, va delineandosi; le 'sirene' si rifanno il *look* volgendo il proprio sguardo ai modelli emergenti di una femminilità imposta dal mondo della celluloide o portando alle estreme conseguenze l'antico retaggio, diventando paladine di una tradizione da salvaguardare.

L'ultima virtuosa *ancien régime* è probabilmente la Tebaldi, che con la sua 'voce d'angelo' batte un divismo che faceva baluginare fantasmi

25 La *Lucia di Lammermoor* del '71 è visibile all'indirizzo `https://www.youtube.com/watch?v=YEGB-6Vik3A` (2019-07-15).

26 Il film-opera è visibile al link `https://www.youtube.com/watch?v=tog9KGlPW4Q` (2019-07-15).

27 Genesi 2002, 47 e *passim*.

28 Per Enrico Caruso si vedano almeno Springer 2002 e Groves 2011.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 97-108
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

ottocenteschi,[29] rinnova il guardaroba senza infrangere una 'classe' e un'*allure* datata: i sipari della 'più bella voce del secolo' piangono copiosamente camelie in un'immagine struggente[30] che rimpiange un tempo ormai irriproducibile per il quale lo strenuo sperimentalismo avanza timidamente in un'esperienza da neorealismo eroico e virginale,[31] dove il rogo è inclementemente condiviso con la bellezza nordica, e rivoluzionaria, della Bergman.[32] È il più bel teatro del mondo a sperimentare e mettere a confronto le due identità mostrando l'insanabile corto circuito, violento e destabilizzante, prodotto nel corso della prima metà del secolo breve.

Nel frattempo penitenziali astinenze trasformano corpi e fisionomie in un alchemico laboratorio destinato a costruire le nuove icone, la disciplina ferrea le porta a rinascere sotto insolite fattezze attorniate da laboriose persone che direttamente o indirettamente provvedono alla costruzione di un mito. È arduo coniugare strategia e fato per disegnare una storia memorabile e imperitura, l'eternità si conquista e costruisce ma è anche coadiuvata da un destino 'favorevole' nella buona e nella cattiva sorte, la leggenda va alimentata con astuzia e spregiudicatezza ma ha bisogno di un disegno arcano che scandisca le ore dell'esistenza.[33]

La 'divina' Callas – e non Maria perché Maria fu solo la Malibran, altra impareggiabile creatura segnata da opportune 'fortune' e 'disgrazie' che le hanno permesso l'eternità[34] – insegue un sogno coronato dalle lunghe inquadrature di asettiche cineprese che la scrutano e corteggiano; con impudicizia la grandissima *tragédienne* si presta ad essere violata castamente, ornata di orpelli amplificanti il suo essere senza tempo.[35]

In un panorama così intricato la Moffo gioca le proprie carte inserendosi in quel clima di 'restaurazione' e lasciandosi coinvolgere in un contesto che le permetteva di entrare in sintonia con più platee: l'esperienza del programma televisivo, dove i suoi talenti erano esibiti con garbo e *glamour*, le vale non poca notorietà. Music-hall, operetta, opera, canzone compongono la scaletta dell'articolato show dove l'artista rivela anche doti pianistiche e coreutiche che la rendono 'completa' in quell'ottica del varietà televisivo che prediligeva, e forse ancora predilige, dei professionisti eclettici.[36]

La suadente e patinata Anna, impeccabile in tutte le sue *mise*, intuisce il potenziale di questo strumento – anzi viene persuasa dalla costellazione di persone che le ruotavano intorno – e predispone un interessante lancio di sé stessa in un immaginario tutto da confezionare. Alla frenetica attività di stella della lirica – in una stagione riuscì a debuttare in ben dodici ruoli – allineava quella cinematografica: con maggiore morigeratezza concede la propria figura alla macchina da presa, ma è proprio davanti al famelico occhio che si offuscherà la sua lucentezza. Il debutto sul grande schermo avviene al fianco di Rossano Brazzi, Claudia Cardinale, Orson Welles, Vittorio De Sica e Jean-Louis Trintignant: nel film storico *La battaglia di Austerlitz*, diretto da Abel Gance e uscito nelle sale cinematografiche nel 1960, il soprano italoamericano dà voce e presenza a Giuseppina Grassini, celebre primadonna e nota libertina, amata da Napoleone Bonaparte, che la condusse con sé a Parigi, dove la cantante non mancò di condurre, secondo i suoi costumi, una vita dissoluta.[37]

L'incursione sui set rivela una professionista versatile, affiancata da attori di notevole importanza come Ugo Tognazzi, Dalida e Paola Borboni nella commedia *Ménage all'italiana* (1965, regia di Franco Indovina); Olivia de Havilland, Candice Bergen e Charles Aznavour ne *L'ultimo avven-*

29 La biografia della Tebaldi è trattata, tra l'altro, da Casanova 1987, Papi 2007 e Lovaglio 2008.

30 Al Teatro di San Carlo di Napoli, tempio indiscusso della cantante, nel 1951, in occasione della messinscena de *La traviata* di Verdi, il sovrintendente Pasquale Di Costanzo fece applicare al sipario una cascata di camelie bianche fresche di grande impatto visivo. Per l'episodio, che riscattava la Tebaldi dall'incidente milanese incorsole in occasione della rappresentazione del ruolo di Violetta alla Scala, si rinvia a Casanova 1987, 47-8 e Cagnoli 1992, 262-3.

31 L'esperienza è compiuta a Napoli con la realizzazione dell'*Otello* di Verdi diretto da Roberto Rossellini nel dicembre del '52. Per informazioni sullo spettacolo si veda, ad esempio, Masi, Lancia 1987, 139.

32 L'esperienza di Rossellini al San Carlo di Napoli culminò nel dicembre del 1953 con la *Jeanne d'Arcaubûcher* di Honegger, con Ingrid Bergman nel ruolo della pulzella (la registrazione audio si può ascoltare all'indirizzo `https://www.youtube.com/watch?v=A3-1g3h6EoE`; 2019-07-15); cf. Quirk 1982, 82. Nel 1951 la grande Tebaldi si cimentava nello stesso teatro con la *Giovanna d'Arco* di Verdi, che portò anche in *tournèe* in Francia con grande eco ma con meno *glamour*; cf. Casanova 1987, 46-7.

33 Emblematico ed esemplare è il caso Callas, che vanta una copiosa bibliografia riportata in Aversano; Pellegrini 2016, 601-16.

34 Per la Malibran cf. Giazotto 1986.

35 Cf. Menduni 2016 e Scognamiglio 2016.

36 Un bell'esempio è offerto dal video consultabile all'indirizzo `https://www.youtube.com/watch?v=s1UVAmsIYcs` (2019-07-15), dove l'artista si cimenta, tra l'altro, in *Smoke Gets in Your Eys* di Jerome Kern e «O cieli azzurri» dall'*Aida* di Giuseppe Verdi. Cf. Genesi 2002, 328-30.

37 Cf. Cremonini 2017.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figure 5-7 Anna Moffo e Gianni Macchia in *Una storia d'amore* di Michele Lupo. 1969

turiero (1969, regia di Lewis Gilbert); Gastone Moschin e Marisa Fabbri in *Concerto per pistola solista* (1970, regia di Michele Lupo); Vittorio Gassman e Anita Ekberg ne *Il divorzio* (1970, regia di Romolo Guerrieri).[38]

«Un melodramma avventuroso che trabocca di sesso, violenza, fuochi d'artificio, orge, amori lesbici»[39] risulta, agl'occhi della critica, *L'ultimo avventuriero*; eppure non è il titolo che maggiormente suscita clamore tra quelli interpretati dalla Moffo. Tra gli incensi del commiato alla grande diva appare il seguente dialogo:

– Era una gran bella donna e una cantante eccellente. Si parlava di lei, di alcuni film a luci rosse ma a me è sempre parsa una grande fesseria.
– Mi sembra abbia girato un paio di film di contenuto vagamente erotico... e questo è bastato ad alimentare la diceria. Credo che oggi quelle pellicole le potrebbe visionare anche un bambino di 5 anni.
– Ero ragazzino e ricordo benissimo: si trattava di film polizieschi di livello così così (diretti dal marito) dove lei si limitava ad apparire nuda, ma niente di più, saranno state scene di doccia che facevano effetto trent'anni fa (non li vidi, ero piccino). Anzi, forse fu uno solo: cercando su IMDb [Internet Movie Database] trovo *Concerto per pistola solista* e forse *La ragazza di nome Giulio* che potrebbero essere stati i film di tali *exploit*. Però qualche apparizione in commedie all'italiana l'aveva già fatta. Certo fa un po' tristezza trovare questi titoli fra *La serva padrona* e *La bella Helena*, e la cosa fece scalpore perché si trattava di una cantante lirica, ma quale luce rossa, ma per carità![40]

Vaghe parole, immagini sfocate, evocano una pagina scabrosa che appannò visibilmente la fascinosa e duttile figura del belcanto: la morale di un'italietta fintamente permissiva, ma profondamente bigotta, abbruna la rassicurante amica del 'sabato sera' con stelle censorie.

La stampa scandalistica sguazza a più non posso alimentando i sogni eretici ed erotici dei morigerati guardoni che volgono il capo per guardare meglio. L'attenzione dell'editoria periodica produce 'immaginette' provocanti che poco favoriscono le 'virtù' capitali di una primadonna della scena operistica, il corpo esibito della bellissima virtuosa apre sipari inattesi scuotendo un mondo bacchettone. *Una storia d'amore*, per la regia di Michele Lupo del 1969, è la torbida storia di una mamma 'italiana' che in mancanza dello sposo viene coinvolta in un lussurioso rapporto con un giovane sfrontato, una *liaison* costellata da sfrontatezze e gesti estremi che culmina in un niente di fatto: la donna *innamorata* ritorna dopo la sconvolgente esperienza al lussuoso focolare domestico.[41]

Fotogrammi conturbanti si succedono rivelando l'ugola d'oro in posture inadeguate a una sofisticata 'signora della porta accanto' (come appa-

38 Cf. Cremonini 2017

39 Morandini La., Morandini M., Morandini, Lu. 2005, 970-1.

40 *OperaClick* all'indirizzo `http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=6236&sid=24bb956e6e86e562d2efba732eec3242` (2019-07-15).

41 Cf. Cremonini 2017, s.p. Alcune scene sono riportate all'indirizzo `https://www.youtube.com/watch?v=FlxN7H4rGkM` (2019-07-15).

riva in TV) e senza quegli abiti che l'avevano fatta brillare per eleganza e *bon ton*. La scena incriminata, con un inequivocabile nudo, è giustificata dalla diva agli occhi di un mondo di vedenti come una sequenza in cui non era completamente nuda: effettivamente il corpo dell'aitante Gianni Macchia cercava di 'censurarla' castamente! **[figg. 5-7]**.[42]

Nella trama sono molti gli elementi passibili di 'riflessioni' sociali, come l'ambiente alto borghese – che alimenta nell'invidia cattiveria e condanne – e la spregiudicatezza femminile – sempre condannata benché timidamente ostentata da un drappello di ossesse 'liberate' ma assai discutibilmente osservate da un esercito muliebre, temperato e accigliato. Mentre la rivoluzione sessantottina infiammava le masse, la donna-'usignolo' inceneriva al cospetto di un pubblico pudibondo pronto a scagliarsi nei confronti della violata eroina, e la divina Callas si lasciava corteggiare dall'occhio intellettuale del gran poeta della sinistra italiana (anch'egli malvisto per i suoi costumi ma salvato e tutelato in nome della poesia e del genio).[43]

Ormai 'macchiata', l'incauta cantante offre, senza remore, un mezzo nudo nel *Concerto per pistola solista* del 1970, anno in cui apparve anche nelle pellicole *Il divorzio* e *La ragazza di nome Giulio*, ledendo ulteriormente il proprio ruolo nel panorama artistico del tempo.[44] Precipita tutto e il soprano, dopo il divorzio, ritorna negli Stati Uniti dove sposerà, di lì a poco, Robert Sarnoff, dirigente della casa discografica RCA.[45] Calca la scena americana, ma ormai il declino inizia ad apparire impietoso e nel '76 la sua performance ne *La traviata* al Metropolitan di New York è accolta con estrema freddezza. Continua comunque a raccogliere consensi in alcuni concerti e registrazioni, e si dedica all'insegnamento comparendo talvolta in seguiti talk show.[46]

In effetti ha costruito una carriera trasgressiva e, probabilmente, troppo pionieristica ai suoi stessi occhi se cerca di 'purificarla' agli occhi della posterità manipolando i suo devoti biografi, che l'assecondano senza intuire il portato della fisionomia dell'artista. Duetta con Jerry Lewis e presta la propria immagine in maniera generosa confrontandosi con un mondo 'nuovo' che va velocemente cambiando: la Moffo coglie tutte le sollecitazioni e a queste si abbandona senza calcolarne, realmente, le ricadute.[47] Pecca d'ingenuità o è mal consigliata?

Forse sopravvalutava la società coeva senza percepire che stava osando troppo senza calcolare, con lucidità, i risvolti a cui si esponeva cimentandosi in territori minati. Nessun'altra stella del belcanto avrebbe rischiato tanto, e non sono mancate in questi ultimi decenni avvenenti virtuose, ma probabilmente il pionierismo, sperimentale e spudorato, di quei decenni favoriva i gesti inconsulti e le 'contaminazioni' non regolamentate. Erano gli anni in cui la Berberian disfaceva una tradizione vocale sondando le nuove frontiere dell'ugola senza alcuna remora, coadiuvata da un *milieu* di agguerriti compositori,[48] e Zizi Jeanmaire esorcizzava il mito della ballerina 'classica' offrendo il proprio corpo a una ricerca coreutica, e non solo, volta a impazzare nei generi più disparati – è un'altra creatura che la lunga esperienza performativa conduce su più 'palcoscenici'.[49]

La consapevolezza dell'ardita costruzione della propria carriera dovette mancare alla sublime Anna Moffo, che va recuperata e valorizzata con tutto il bagaglio esperienziale che amplifica il portato di una stella le cui eclissi non sono ombre ma fastidiose macchie che impediscono di 'vedere' la star in tutta la sua grandezza:

> Domattina ci sarà il funerale alle 10 del mattino a St. Patrick Church, la chiesa più 'importante' di New York.
>
> Urka!!! La Cattedrale di San Patrizio a New York? Ragazzi, questo è un onore enorme, è come se da noi facessero un funerale ad un cantante lirico a San Giovanni in Laterano: ma del resto è il minimo per la popolarità della Moffo negli States.[50]

42 La dichiarazione è riportata nella biografia di autore imprecisato edita in Cremonini 2017, s.p.

43 Sull'esperienza di Maria Callas con Pier Paolo Pasolini si vedano i recenti saggi di Parigi 2016 e Ruffini 2016.

44 Cf. La filmografia è edita in Cremonini 2017, s.p.

45 Si veda Genesi 2002, 289 *passim*.

46 Si veda Genesi 2002.

47 Per il filmato con Jerry Lewis si rinvia a `https://www.youtube.com/watch?v=dBAp55G9l8A` (2019-07-15).

48 Cf., almeno, Cestelli Guidi, Oppedisano 2019.

49 Cf. tra l'altro, Fiette 2007.

50 *OperaClick* all'indirizzo `http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=6236&sid=24bb956e6e86e562d2efba732eec3242` (2019-07-15).

Appendice

Ricordo di Anna Moffo[51]

di Lanfranco Visconti

Era il 14 Marzo 1958. Per me una data che è rimasta nel cuore. Avevo poco meno di dieci anni e, come spesso in quegli anni accadeva, con i miei genitori e alcuni amici sassaresi, raggiunsi Cagliari per ascoltare e seguire *Turandot* di Puccini che si rappresentava nel glorioso e indimenticabile Teatro Massimo. Allora le grandi opere liriche venivano allestite forse con più entusiasmo di oggi, con grande passione e anche con limitati mezzi economici, lesinando magari su scene e costumi, ma non certo sulle voci. Ricordo perfettamente (sembra ieri…) quella indimenticabile recita sia per il numeroso pubblico che affollava il teatro che per la prestigiosa compagnia di canto scritturata, che annoverava il soprano italo-americano Anna Moffo, allora giovanissima (tre anni dopo dal suo grande debutto in teatro a Spoleto in Norina di *Don Pasquale*), che interpretava il ruolo di Liù. Ebbene quella sublime artista incantò ed emozionò tutti noi per la delicatezza e la soavità della sua voce di autentico soprano lirico puro e per la coinvolgente bellezza fisica. Una voce, la sua, di puro velluto, leggera, che, grazie ad una tecnica agguerrita, riusciva meravigliosamente a piegare con stile perfetto e grande espressività.

Ricordo che al termine dell'aria «Tu che di gel sei cinta», cantata con straordinaria intensità emotiva, l'intero teatro venne giù, con tutto il pubblico emozionatissimo in piedi che tributò alla giovane Moffo oltre cinque minuti di fragorosi applausi e richieste di bis. Al termine di quella recita, andai a salutarla nei camerini e lei, con tanta grazia e simpatia, mi regalò una sua fotografia sulla quale scrisse una dedica bellissima. Un gran bel regalo, un bellissimo ricordo.

Anna Moffo – che nell'arco della sua gloriosa e luminosa carriera artistica internazionale è arrivata ad interpretare oltre centocinquanta ruoli differenti, deliziando i pubblici dei più prestigiosi teatri lirici di tutto il mondo – aveva la straordinaria capacità di legare i suoni senza interrompere mai la tensione e la fluidità del discorso, dando ad ogni parola cantata e ad ogni frase un unico respiro e un timbro sempre omogeneo e inconfondibile.

Dopo quella magica serata, ebbi, fortunatamente, altre occasioni per riascoltarla e salutarla: in Violetta e Lucia nel 1964 rispettivamente al Teatro alla Scala e al Regio di Parma e, infine, nel 1972 all'Opera di Roma ancora in un'altra edizione di *Lucia di Lammermour*. Il suo nobile canto, la sua divina grazia e le sue indiscusse doti sceniche, rimarranno sempre nel mio cuore e nel cuore di tutti gli appassionati del bel canto italiani e del mondo del melodramma intero.

Mi (e ci) rimangono la consolazione delle sue registrazioni discografiche e video (fra le quali la sua eccezionale Violetta di *Traviata*, diventata film con la regia del marito Mario Lanfranchi, che rimane fra una delle migliori rappresentazioni cinematografiche dell'opera lirica verdiana) e le tante altre registrazioni live concertistiche delle sue frequenti apparizioni televisive.

Ancora, non ultimo, vorrei giustamente citare e consigliare ai moltissimi suoi *fans*, l'interessantissimo e autorevole libro – scritto con dovizia di particolari, nel 2001 dall'amico pianista di Piacenza, M.° Mario G. Genesi, dal titolo: *Anna Moffo, una carriera italo americana* –, interamente dedicato alla sublime arte del belcanto di questa indimenticabile e gloriosa artista.

51 Articolo apparso in `http://guide.supereva.it/opera_e_lirica/interventi/2006/03/248904.shtml` (2019-07-15).

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 97-108
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

È morta Anna Moffo. Voce e bellezza incantarono i teatri[52]

Lutto nel mondo della lirica. Il soprano Anna Moffo è morta a New York all'età di 73 anni. Cantante celebre per la sua voce e per la sua bellezza, la Moffo aveva debuttato, come Cio-Cio-San, nella *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini in una produzione tv nel 1955. Capace di conquistare il pubblico con la voce e la grazia, la Moffo fu protagonista per una ventina di anni nei teatri d'America e d'Europa e in televisione. Ma la sua carriera si concluse quando era nel pieno dei suoi quarant'anni, perché perse la voce. L'ultima sua apparizione al Met come Violetta fu nel 1976.

Pur essendo di origine americana (nata a Wyne, in Pennsylvania, nel 1935) la carriera di Anna Moffo si è svolta principalmente in Italia dove si era perfezionata negli studi e dove aveva sposato il regista televisivo Mario Lanfranchi.

Il suo debutto era avvenuto infatti in Italia, in quella terra del melodramma da cui era stata affascinata fin da ragazza, rivelandosi nel 1955 al Teatro Sperimentale di Spoleto, con il ruolo di Norina nel *Don Pasquale* di Donizetti. Un lancio che, peraltro facilitato dal suo notevole fascino femminile, non mancò di trovare poi un seguito anche nel cinema e nella televisione. Per quest'ultima, nei primi anni in cui il piccolo schermo si affermava, fu *Sonnambula*, *Lucia di Lammermoor*, *La figlia del reggimento*. L'ascesa fu rapida tanto che di lì a poco esordì al San Carlo di Napoli e alla Scala di Milano nel *Falstaff* di Verdi.

Quindi, di successo in successo, partecipò ai maggiori festival europei, applaudita da Aix-en-Provence a Salisburgo, cui seguì una stagione al Staatsoper di Vienna, distinguendosi in un vasto repertorio formato da *Carmen*, *Boheme*, *Turandot*, *Manon*, *Nozze di Figaro*, *Flauto magico*. La critica non tardò ad elogiarne l'accuratezza stilistica e la voce genuinamente lirica, morbida e vellutata nel timbro, gradevole ed omogenea nel colore lungo l'intera gamma.

La sua tappa migliore, ammirata dal grande pubblico, l'ebbe nel corso degli anni con l'interpretazione di Violetta nella *Traviata* di Verdi, replicata un'infinità di volte, con cui trionfò in particolar modo al Metropolitan di New York, prova esaltata, in sede discografica, dal severo critico inglese Rosenthal con termini come «Warm», «lyrical», «Human» e «One of the most complete... I have yet heard».

Non sempre però fortunata in certe opere italiane come *Barbiere* e *Rigoletto* che richiedevano un grande virtuosismo, a causa della scarsa estensione dei suoi acuti, si affermò comunque soprattutto nelle interpretazioni dai toni leggeri, specie ne *La figlia del reggimento* di Donizetti, lavoro diventato uno dei suoi cavalli di battaglia. Lampi di agilità, largamente apprezzati, i quali tuttavia non sempre le sono serviti per inserirsi con più autorevolezza nella tradizione italiana. In questo senso, la sua carriera è risultata alquanto monca. Nel 1964 la si ricorda sulla tv italiana in *Anna Moffo show* a puntate, regista Lanfranchi, e nel 1965 nel film *Menage all'italiana*, seguito da diversi film-opera negli anni in cui questo genere era in gran voga nel nostro cinema.

Dopo il divorzio da Lanfranchi, sposò nel 1974 il direttore televisivo Robert Sarnoff.

52 *Il Tirreno*, 12 marzo 2006, 24.

Venezia Arti n.s., 28, 2019, 97-108 | e-ISSN 2385-2720 ISSN 0394-4298

Addio ad Anna Moffo, soprano-attrice

La sua bellezza le spalancò le porte del cinema: lavorò anche con Tognazzi[53]

di Lorenzo Tozzi

Si è spenta venerdì a New York all'età di 71 anni Anna Moffo, il noto soprano lirico di cui da tempo si erano perse le tracce, avendo smesso di cantare circa trent'anni fa per un improvviso problema alla voce. La sua ultima apparizione all'Opera di Roma risale ad esempio al 1972 in una apprezzata *Lucia di Lammermoor* donizettiana. Nata in Pennsylvania nel 1935, aveva studiato negli Stati Uniti ed in Italia, dove aveva sposato il regista televisivo Mario Lanfranchi, debuttando nel 1955 al Lirico Sperimentale di Spoleto come Norina nel *Don Pasquale*, ponendosi subito in luce in una storica *Butterfly* televisiva del 1956 cui fecero seguito *Falstaff*, *Sonnambula*, *Lucia* e *Figlia del reggimento*. Sin da subito lanciatissima si vide subito schiudere le porte del Festival di Aix-en-Provence per il *Don Giovanni*, in cui interpretò Zerlina, del San Carlo di Napoli (serata inaugurale con *Falstaff*), del Metropolitan di New York (nel 1959 con *La Traviata*) e della Scala (ancora come Nannetta nel *Falstaff*). Fu questo uno dei suoi ruoli più fortunati in Italia (con Karajan alla Scala) ma anche al Festival di Salisburgo, allo (sic) Staatsoper di Vienna e all'Opera di Chicago. Nel suo repertorio e nelle sue corde aveva però anche *Carmen* (Micaela) e *Manon*, *Bohème* e *Turandot* (Liù), *Nozze di Figaro* (Susanna) e *Flauto magico* (Pamina). Fu per diciotto anni, sino al 1984, ospite fissa al Teatro Metropolitan di New York protagonista di circa duecento recite, tra le quali ottanta *Traviate* (Violetta era un altro suo cavallo di battaglia), ventotto *Faust* (Margherita), venti *Lucie di Lammermoor*. Negli ultimi anni di carriera si era però dedicata anche al raffinato repertorio francese con *Mignon*, *Lakmé* e *Mireille*. Il suo ruolo vocale era quello del soprano lirico leggero con tendenza, non sempre apprezzata, alle agilità (*Barbiere di Siviglia*, *Sonnambula*, *Puritani*, *Lucia*, *Don Pasquale* e *Rigoletto*), ma si era resa popolare soprattutto per i suoi dischi e per la sua presenza scenica (un fisico da attrice cinematografica che le schiuse anche il mondo del cinema con la partecipazione a film come *Napoleone ad Austerliz* (*sic*) del 1960, *Ménage all'italiana* del 1965 con Ugo Tognazzi, *Il divorzio* del 1970 e un *Ragazzo di nome Giulia*). Dotata di limpidezza vocale, attrice disinvolta e di bellissima presenza, sfruttò la sua avvenenza in un mondo che cominciava a privilegiare l'immagine del cantante. Le sue doti attoriali sono ravvisabili ad esempio nelle teche Rai, in una irresistibile Serpina nella *Serva padrona* pergolesiana accanto a Paolo Montarsolo e con la regia di Giancarlo Cobelli. Un nome consegnato al disco ed alla memoria dei suoi (all'epoca) numerosi *fan*.

53 *Il Tempo*, 12 marzo 2006, 24.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 97-108
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Bibliografia

Aversano, Luca; Pellegrini, Jacopo (a cura di) (2016).*Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet.

Buttafava, Giovanni; Grasso, Aldo (1986). *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*. Milano: Amici della Scala.

Cagnoli, Bruno (1992). *Pasquale Di Costanzo: una vita per il San Carlo.* Napoli: Fiorentino.

Casadio, Gianfranco (1995). *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*. Ravenna: Longo Editore.

Casanova, Carlomaria (1987). *Renata Tebaldi. La voce d'angelo.* Parma: Azzali.

Cestelli Guidi, Anna; Oppedisano, Francesca Rachele (a cura di) (2019). *Il corpo della* voce*. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*. Roma: Edizioni Azienda Speciale Palaexpo.

Cremonini, Maria (coord.) (2017). *Cinema Italiano*. Vol. 1 di *Le Favolose Attrici Anni Settanta*. Ebook autoprodotto disponibile su Kindle Store, s.l.

Durante, Sergio (1987). «Il cantante». Bianconi, Lorenzo; Pestelli Giorgio (a cura di), *Il sistema produttivo e le sue competenze*. Vol. 4 di *Storia dell'opera italiana*. Torino: EDT, 347-415.

Fiette, Alexandre (éd.) (2007). *Zizi Jeanmaire, Roland Petit. Un patrimoine pour la danse*. Paris: Somogy.

Gatta, Francesca (2008). *Il teatro al cinema. La lingua dello schermo negli anni Trenta*. Bologna: Bononia University Press.

Genesi, Mario G. (2002). *Anna Moffo: una carriera italo-americana*. Borgonovo Val Tidone: Edizioni Orione.

Giazotto, Remo (1986). *Maria Malibran*. Torino: ERI.

Giuliani, Roberto (a cura di) (2011). *Musica nel Novecento italiano. La Musica nel cinema e nella televisione*. Milano: Guerrini & Associati.

Grover, John Bjarne (2011). *Caruso. Enrico Caruso (1873-1921)*. Wien: John Grover.

Il Teatro lirico sperimentale di Spoleto nel suo primo ventennio (1996). Roma: Litostampa nomentana.

Jacoviello, Marco (2004). *Il sogno seduttore.* La Traviata *e il cinema*. Genova: Name.

Lo Iacono, Concetta (2016). «Lirica della corporeità». Aversano, Luca; Pellegrini, Jacopo (a cura di), *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 441-77.

Lovaglio, Eddy (2008). *Renata Tebaldi. Estatico abbandono*. Parma: Azzali.

Masi, Stefano; Lancia, Enrico (1987). *I film di Roberto Rossellini.* Roma: Gramese.

Menduni, Enrico (2016). «Fra cinema e TV popolare: un incontro mancato». Aversano, Luca; Pellegrini, Jacopo (a cura di), *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 535-42.

Morandini, Laura; Morandini, Morando; Morandini, Luisa (2005). *Il Morandini. Dizionario dei film*. Bologna: Zanichelli.

Papi, Stefano (2007). *Renata Tebaldi*. Milano: Electa.

Parigi, Stefania (2016). «La cantatrice muta di Pasolini». Aversano, Luca; Pellegrini, Jacopo (a cura di), *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 281-9.

Pescatore, Guglielmo (2001). *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*. Pasian di Prato: Campanotto.

Quirk, Lawrence J. (1982). *Ingrid Bergman*. Roma: Gremese.

Rosselli, John (1993).*Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990).* Bologna: il Mulino.

Rossi, Mino (2016). *Anna Moffo. La voce oltre il tempo*. Brescia: Serra Tarantola.

Ruffini, Franco (2016). «Medea, da Cherubini a Pasolini». Aversano, Luca; Pellegrini, Jacopo (a cura di), *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 269-79.

Salvetti, Guido; Sità, Maria Grazia (2004). *Musica nel Novecento italiano. La cultura dei musicisti italiani nel '900*. Milano: Guerini & Associati.

Scognamiglio, Renata (2016). «Maria nelle immagini. Presenze callasiane nel cinema». Aversano, Luca; Pellegrini, Jacopo (a cura di), *Mille e una Callas. Voci e studi*. Macerata: Quodlibet, 479-519.

Springer, Christian (2002). *Enrico Caruso. Tenor der Moderne*. Wien: Holzhausen Verlag.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

Remaking the Body Politic Anew through Mob and Gang *King Mob Echo* and *Up Against the Wall Motherfucker* (1968-1970)

David A.J. Murrieta Flores
University of Essex, UK

Abstract The aim is to analyse how the British, radical avant-garde collective King Mob (KM) and the American Up Against the Wall Motherfucker (UAWMF) developed an idea of the body rooted in the Gothic and Romantic imagery of the monster and the mob that emphasised the revolutionary potential of ugliness. The body bridged aesthetics and politics, co-extensive with organisational principles that confronted society at large. On the one hand, KM viewed the ugliness of the mob as a physical force whose imagery was strong enough to destabilise the State, while on the other, UAWMF understood the hostility of society towards the body of the hippie as the locus point of a new identity and discourse for it.

Keywords Gothic. Avant-garde. Neo-avant-garde. 1960s radicalism. Aesthetics and politics. Revolutionary avant-garde.

Summary 1 Introduction. – 2 Unnatural Ugliness: King Mob. – 3 Natural Ugliness: Up Against the Wall Motherfucker. – 4 Conclusion.

1 Introduction

In the 1960s, various radical avant-gardes emerged across the Western hemisphere, bringing to bear new critiques of social relations that rejected Cold War polarization and engaged in the creation of bridges between aesthetics and politics that did not depend on the modernism/socialist realism divide. Taking many elements from past avant-gardes such as Surrealism, Dada, and even Futurism, collectives such as King Mob (henceforth KM), from the UK (based in London), and Up Against the Wall Motherfucker (henceforth UAWMF), from the US (based in New York), configured new approaches to the question of art's relation to the political.

These groups organized around revolutionary ideals and critical perspectives that identified capitalism as the one true enemy, utilizing the format of the periodical to press their projects into the social arena with the aim to instill libertarian perspectives in the population at large. While KM published its own magazine, appropriating the image of low-cost journals such as *Daily Echo*,[1] UAWMF also produced images and articles for underground magazines, primarily *Rat Subterranean News*. The objective was to reach as many people as possible, considering their financial reach was limited, and their productions constantly outline

1 Wise 2003.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-07-19
Accepted 2019-09-24
Published 2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Murrieta Flores, David A.J. (2019). "Remaking the Body Politic Anew through Mob and Gang. *King Mob Echo* and *Up Against the Wall Motherfucker* (1968-1970)". *Venezia Arti*, n.s., 28, 109-124.

the communal and collective nature of their anti-capitalism.

Within a heterogeneous theoretical framework that echoes those of previous vanguards, and which includes figures like Karl Marx, André Breton, Norman Brown, Filippo Tommaso Marinetti, Richard Huelsenbeck, and Sigmund Freud, among others, both KM and UAWMF developed an aesthetics of the body that grew from the political question of what their collectivity should look like if it was to take on the task of destroying capitalism. The answer, for both, lay in Gothic (and Romantic) imagery that equated difference with ugliness; like the Romantics, to the bourgeois modernity of rationalized (and thus beautiful) society these groups opposed the modernity beneath, to be found in the formlessness of the 'underground', the sewage, the unconscious, and the sublime.

However, while parting from the same Gothic point of view, these two collectives lead into different directions when it came to portray the bodies of their revolutionary community. KM delved much more specifically into English Romanticism to articulate its concepts, coming to find in the figure of the mob a totality strong enough to attack the foundations of the State. Its totality, nevertheless, is amorphous, in the sense that it is not unified but made up of sheer difference, a multiplicity of formlessness that represents an embodied threat to the pretended symmetry and clarity of liberal, ideally rational social order. By its part, UAWMF developed its concepts around a notion of belonging rooted in ideas of tribalism, which it applied to the organization of its collectivity as a gang.

Where KM was completely open-ended and required no affiliation, UAWMF demanded from its members an identity alignment that was based upon the image of the 'freak' or the 'hippie', exploiting the antipathy and discrimination of US society towards it in order to coalesce into a collectivity of an alterity born already in opposition to a 'straight' social order. In other words, they treat their self-image as that of the monster, instrumentalizing it not only for identification and association with other American monsters (for example, the Black Panthers) but also to enact the idea of a society quite distinct from that in existence. A member of UAWMF thus becomes a 'motherfucker', an unpresentable being before decent society.

Beyond the comparative framework presented here through the ideas of the Gothic, the monster, and the body politic, these two groups were chosen in tandem because they were directly connected. Members of KM had contacted members of UAWMF as early as 1967 through the network of the radical, revolutionary avant-garde from France called Situationist International (SI), to which various artists from KM had once belonged. At that time, they were part of the English Section of the SI, and the organization's attempt to establish cells across the world led the soon-to-be members of KM to grow the network in the US by connecting with Black Mask in New York, which would transform into UAWMF in 1968. Both groups kept in contact, beyond the SI's network, until their dissolution.

In terms of the current discussions of the relationship between aesthetics and politics, this article takes a historical (and historicist) route that attempts to outline the discourse of these particular groups; it is fruitful to see their products and actions as discursive elements inasmuch as they are grounded upon the avant-garde attempt to bridge what they conceived of as a separation between art and life. Since the nineteenth century, the aforementioned relationship has been explored by artists themselves, from Richard Wagner's theoretical suggestion of a wholesomely aesthetic community (the 'artwork of the future') to the practical engagements of twentieth-century vanguardists with various political currents. Of the latter, perhaps the clearest examples are the Futurist links with fascism as well as those between Surrealism and communism.

Politically-minded academics and intellectuals across the twentieth and twenty-first centuries – particularly those within Marxist and adjacent traditions – have approached this relationship through an equally modernist lens, from Walter Benjamin's notion of the author as producer to Jacques Rancière's conception of a continuity between the aesthetic and the political. This essay works within that frame in which artistic practices inform and are informed by academic developments on the shared question of how to view the aesthetics/politics connection, standing uneasily on the verge of the concerns of both art history and political theory. The aim is to exemplify how that relationship is worked out and configured by these two groups as discourses that do not differentiate between the artistic and the political.

This essay will thus attempt to draw a panorama of the ideas and images with which these avant-gardes articulated the *ugliness* of their respective political bodies, first through KM's mob and then through UAWMF's Motherfucker. The metaphor that links state and body can be traced back to Greek political philosophy,[2] but it is Thom-

2 Musolff 2010, 81.

Venezia Arti 28, 2019, 109-124 | e-ISSN 2385-2720 ISSN 0394-4298

as Hobbes' version what best informs modern(ist) conceptions of it, deeming it as a human-made 'artificial man' of mechanical nature that functionally resembles the God-made 'natural body'.[3] The figure of the Leviathan articulated various similes of bodily functions to the degree of also having, for example, ailments and diseases, which would later serve as the philosophical platform that would allow for concepts such as that of 'public health' during the French Revolution. Even in its towering proportions, however, Hobbes' body politic did not refer to monstrosity, and was seen, even by critics like Jean-Jacques Rousseau, as a harmonious organism with a life cycle comparable to any natural body.[4]

The aesthetic dimension of this understanding, while not immediate, is made concrete in the equally ancient links between nature and beauty, which became of central relevance in the discussions of art throughout the Enlightenment and afterwards, when a "transformation of medicine into an aesthetic of health"[5] took place. The conjunction of "the key terms 'art', 'health', and 'beauty' through an assertion of the primacy of the 'natural' body"[6] thus emerged in the nineteenth century, coming to overlap with the Romantic imagery of the body (politic) as an organism constituted by interrelated, natural parts: figures such as the 'body of the nation' and the 'people' come to perform the (racial, patriarchal) intersection of the 'aesthetic of health' as organic homogeneity. It is at this juncture where KM and UAWMF act, offering distinct versions of the political body marked by heterogeneity, as will be seen below.

2 Unnatural Ugliness: King Mob

In June 15, 1968, KM issued a call for the general public to join in a planned action that would take place at a Notting Hill closed garden called Powis Square. The garden, which could only be accessed by a few wealthy proprietors in the area, was forcefully opened by the group on a Saturday afternoon, letting everyone who was passing by in with the purpose of letting them play freely inside. The group hired gorilla and horse suits for the task, suggesting a carnival of libertarian activity that would aid expropriate, in a very limited sense, what in their view should have worked as a public park.

According to their own account, standers-by joined them in tearing down the fences, and when the police arrived it started to arrest suspects of the crime, among them the members of the collective in animal suits. The local government, which had previously denied the possibility of letting the space be used by the community at large[7] pursued and fined the criminals; however, some months later, the area was opened up to the public at last.[8] The leaflet that the group used that day to announce their action read as a Gothic roll-call of enemies of classical beauty, with a wide range of associations of class, age, and ability **[fig. 1]**.

Reproducing a darkened and reduced version of Eugène Delacroix's 1828 lithograph entitled *Mephistopheles Flying Over the City* **[fig. 2]**, with its titular entity twisted in position and bearer of proportions that rupture the rules of classicism, the leaflet calls for a 'DEVILS PARTY' in 'Notting HELL'. The opening of Powis Square is identified with figures that are connected through the notion of social rejection, mixing referents such as 'THE WORKERS' with 'THE WITCHES' and 'THE DEMONS' with 'THE OLD'. This diversity of identities operates as a Gothic line behind which a community of ugliness is articulated and rhetorically constituted. The 'DEVILS PARTY' acquires in this context another meaning parallel to that of carnival: a political organization in which all the perceived threats and ghosts of society come together to overwhelm the walls of civilization, symbolically acted out in the tearing down of Powis Square's fences.

The heterogeneity of this party is significant, inasmuch as it freely associates social positions and fantastic identities as part of the same process of rejection and opposition of identities made invisible by the social order, belonging, in a way, to its repressed. This is related to how I will use the

3 Musolff 2010, 108.
4 Musolff 2010, 117.
5 Sarafianos 2005, 77.
6 Montague 1994, 92.
7 Argente 2007, 151.
8 Vague 2008.

Venezia Arti 28, 2019, 109-124 | e-ISSN 2385-2720 ISSN 0394-4298

Figure 1 King Mob, *Powis (Wenceslas) Sq flyer*. 1968. Reproduced in Tom Vague (ed.), *King Mob Echo*. London, Dark Star, 2000

Figure 2 Eugène Delacroix, *Mephistopheles Flies Over the City*, from the 1828 edition of Johann Wolfgang von Goethe's *Faust*. Metropolitan Museum of Art, New York. Public domain

term 'Gothic' throughout this essay, not as a genre but as a conceptual framework that includes its original eighteenth-century meanings of barbarity, supernaturalism, and medievalism,[9] and which expanded throughout the next centuries as a discursive apparatus meant to signal the instability of (social) narratives and their ultimate lack of self-sufficiency. These ruptures develop through elements such as historical hauntings and psychoanalytic terms of unconsciousness and the ruptures in which the unconscious emerges to overrule the order of consciousness.[10]

Heterogeneity marks the history of the Gothic itself, in the sense that it presents a "resistance to canonization"[11] and demonstrates that "there is no sure foundation" for any kind of narrative[12] because Gothic aesthetics constitute a labyrinth of "texts which they are not, texts which are ceaselessly invoked while no less ceaselessly misread".[13] By undermining the autonomy of texts, by invoking the phantasms of other documents and the insufficiency of their authority at large, the Gothic thus understood allows for a position that rejects not only the claims to such an authority but also the claim to the organic homogeneity at the core of the concept of 'art work'. By making manifest the "passions, desires, and excitements [...] suppressed"[14] by social order, it suggests the rupture of such a homogeneity as it presents avenues of interpretation and experience that are subterranean to its intended, explicit form.

Taken to the extreme, it is possible to see the Gothic as the impossibility of homogeneity, constantly haunted by differences that are non-existent in principle, having been rationalized away, but that nevertheless linger in the shadows of the unsaid, in that which is hidden by choice of words, in the unconscious. As will be explored further on, this is how KM approaches the Gothic, and with it, the ugliness of its body politic.

The collective explicitly approached British Romanticism as a source, and with it, the context that produced it. The name itself refers to the Gordon riots of 1781, which, regardless of historical accuracy, KM positively viewed as an event in which "a huge swathe of [London's] destitute population

9 Botting 2012, 13-14.
10 Punter 2012, 4.
11 Punter 2012, 2.
12 Punter 2012, 3.
13 Punter 2012, 3.
14 Botting 2012, 19.

was swept up in an orgy of looting, burning, and bitter revenge."[15]

Ian Haywood, writing about the representation of violence and social movements of the late Enlightenment, has argued that the Gordon riots could be seen as the origin of what he terms the "spectacular mob"[16] as a "new force in British cultural history".[17] At the time, Haywood recounts,

> The *Annual Register* called the night of 7 June [1781] a time of 'infernal humanity... one of the most dreadful spectacles this country ever beheld... everything served to impress the mind with ideas of universal anarchy and approaching desolation'. Dr Johnson spoke of a 'time of terror', and William Cowper described a 'Metropolis in flames, and a nation in ruins'. Nathaniel Wraxall saw a resemblance between the Gordon riots and the Peasants' Revolt, comparing Gordon to 'Wat Tyler and Jack Cade, the incendiaries of the Plantagenet era'. The mob's contempt for genteel property implied a degree of class-consciousness. [...] The City of London authorities were initially slow to intervene, but a force of 10,000 troops was eventually brought into the capital to restore order. Their impact was lethal [...] The destructiveness of the riots was unprecedented.[18]

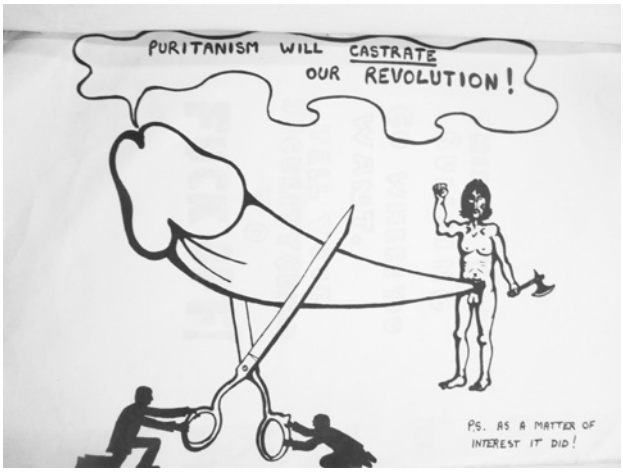
Thus, the "spectacular mob" is a dramatically public, even sensationalist, representation of the coming together, in this case, of an angry underclass. In the image articulated by the eighteenth- and nineteenth-century press, the mob "is led by mock-leaders, by criminals and impostors, women, agitators of 'the lowest order' that cowardly scatter before the 'natural strength of established society' is 'aroused and directed'".[19]

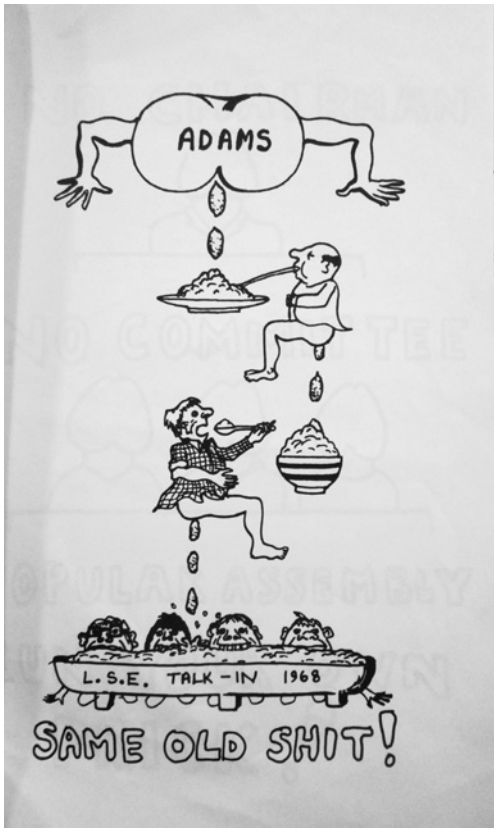
Yet another social movement informed this image, often directly associated, in fact, with the popularity of the Gothic novel: The French Revolution. Reviewers of 1790s Gothic novels were aghast at their portrayals of horror and the ruin of the Old Regime: "by linking Burke's terror with Robespierre's in the limited case of romances by women writers, critics stripped the Gothic of its high literary pretensions, implicitly accusing its authors of being social incendiaries, while figuring them as literary sans-culottes: in other words, as a semiliterate mob."[20] The parallel between British (women) authors and French revolutionaries was meant to raise the image of the mob as a monster out of control,[21] irrational and led entirely by emotion into open-ended violence against society itself. KM fully intended to conjure up the ghost of the revolutionary mob, not only in its name but also in the political aesthetic it pushed in both its magazine and its actions, such as the opening of Powis Square.

The carnivalesque aspect of the Powis Square action was thus a reflection of King Mob's "delight in the 'bodily lower stratum' and the unbridled, unrefined pleasures associated with supposedly vulgar lower classes."[22] During the 1968 occupation of the London School of Economics, the collective distributed leaflets and pamphlets that revealed in the 'crudity' of the body, with equally crude messages **[fig. 3]** that were meant purely to provoke,[23] openly and brazenly dealing with the repressed sexuality of 1960s British society in a progressive milieu. What was repressed of the "bodily lower stratum" had an analogical function in terms of society: the fear and the shame of the genitals, exposed in juvenile black humour by the LSE images, is the fear and the shame of what KM, redrawing Marxist terms, conceptualized as the *Lumpenproletariat*. According to a text written a year earlier (1967) by the members of KM, then a part of the wider organization of the Situationist International,[24] the

> lumpen is the sphere of complete social breakdown of apathy, negativity and nihilism – but, at the same time, in so far as it defines itself by its refusal to work and its attempt to use its clan-

15 Wise 2003.
16 Haywood 2006, 181.
17 Haywood 2006, 184.
18 Haywood 2006, 185.
19 Haywood 2006, 188.
20 Miles 2002, 44.
21 Miles 2002, 55.
22 Cooper 2017, 121.
23 Wise 2003.
24 The SI was an avant-garde collective created in 1957 by artists who shared a contextual link to Surrealism in one way or another. Its revolutionary positions were best exemplified by its participation in the 1968 student movements in Paris, and its internationalism by the formation of 'Sections' in various European countries as well as the US. It was disbanded in 1972, after most of its founding artists and participants had resigned or been expelled from the organization.





Figures 3a-b King Mob, *LSE Occupation Flyers*. 1968. Tamiment & Wagner Archive, New York

> destine leisure in the invention of new types of free activity, [the lumpen] is fumbling, however clumsily, with the quick of the revolutionary supersession now possible.[25]

KM's direct identification with the *Lumpenproletariat* and its attempts to awaken the revolutionary mob are accompanied by a series of associations with the 'lower' body of society and its inherent ugliness, best represented by the Gothic expanse of identities like those of the 'DEVILS PARTY'.

The emergence of this mob is aestheticized fully in the cover of the first issue of the group's magazine, published in April 1968 **[fig. 4]**. Underlined by a Marx quote that suggests a similar upwards movement, the image stands out as a ghastly apparition; it is a reproduction of a still from the 1913 silent film *Juve contre Fântomas*, corresponding to the final part of the film, in which the arch-villain Fântomas, whose main ability is to impersonate and transform into anyone, anywhere, escapes from the clutches of the law by hiding inside the cistern of a villa. The villain's'true form' is the faceless, black-clad person depicted in the still, an identity-less monster whose significations are forever in *escape*.

If the monster simultaneously captures an excess of meaning as well as a condensed version of social threats[26] (an empty signifier of society's *negative*), the image of Fântomas serves to affirm the appearance and emergence of a body that stands in obscure, complete opposition to social norms in which identity is a rationalized form of clarity, an idealization extended to society as such, for which the loss of individuality, the 'giving in' to irrationality and basic urges means the conformation of a formless, contingent mob. As such, it is the bearer of the repressed, suggested already in the first text of the magazine, an article by Norman O. Brown precisely called *The Return of the Repressed*. It suggests an alchemical metaphor in which the underground and the surface come to be related as distinct places of reason, in which the former produces monsters and

25 Vague 2000, 68.
26 Halberstam 1995, 3.

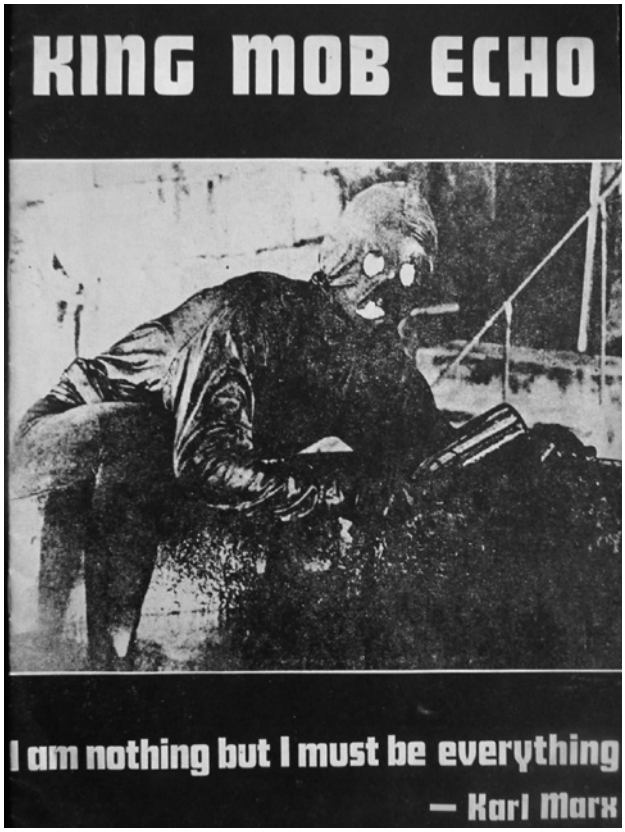


Figure 4 King Mob, *King Mob Echo #1*. 1968. National Art Library, London

the latter machines; it promotes a "sewage-system" of communication against "technological rationality", arguing for a fluidity between high and low in favor of the low, "so that wildness can come above ground".[27]

The text is accompanied by a photograph of a decomposing corpse, for which the caption reads: "the body of Rosa Luxemburg, dragged from a canal in March 1919, three weeks after her murder". **[fig. 5]** This juxtaposition is infused with Gothic elements that suggest a haunting of historically unfulfilled promises – the repressed – that have found the right juncture at which to manifest: the formless opposite of society, its detritus of ugly bodies amassing in the *Lumpenproletariat* mob that comes 'above ground'.

In 1969, for the third number of *King Mob Echo*, KM directly referenced UAWMF and their practice, with a pulp comic-book cover in which a werewolf exclaims: "A M-M-M MOTHERFUCKER IS **A WEREWOLF!**" **[fig. 6]**. Both groups had contact with each other through a series of incidents that led to the expulsion of the English Section of the Situationist International and the formation of KM, and which is a topic for another essay. The whole third number of KM's magazine is dedicated to UAWMF and their practices, finding a common ground in the Gothic modifications of the body. The horror of the sudden, futurist-line-laden appearance of the werewolf in the cover adds yet another layer to the "return of the repressed" as bodily transformation, in which monstrosity becomes visible aggression, the individual Other that mirrors the social Other that the mob represents.

If the rational clarity (and implicitly, beauty) of the singular, unified identity of the modern individual has a correspondence in the mechanical functions of capitalist society, then the split, fragmented identity of the Gothic individual has a correspondence in the emotional unpredictability of the mob, a body politic already inside society, waiting to return at any time with a revolutionary intent. As in the 'DEVILS PARTY', it is a monstrous body in which "difference [is] made flesh",[28] except

27 *King Mob Echo* #1 (1968). London, National Art Library: SZ 0064
28 Cohen 1996, 7.

Venezia Arti 28, 2019, 109-124 | e-ISSN 2385-2720 ISSN 0394-4298

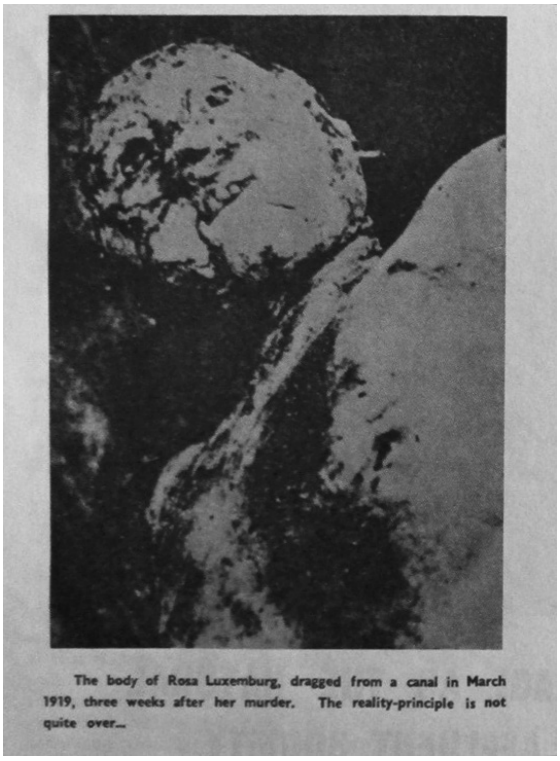


Figure 5 King Mob, *Insert from King Mob Echo #1*. 1968. National Art Library, London

Figure 6 King Mob, *King Mob Echo #3*. 1969. National Art Library, London

Figure 7 King Mob, *Insert from King Mob Echo #3*. 1969. National Art Library, London.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

instead of being entirely defined by social apparatuses of representation, KM attempts to appropriate the negativity of that body politic monstrosity in order to emphasize and suggest a radical heterogeneity in opposition to the totality of capitalism, Romantically inverting the disdain for ugliness.

"We must develop our own standard of beuty [sic]", reads one of the images of the magazine **[fig. 7]**, which reproduces and alters Peter Paul Rubens' *The Head of the Medusa* (1617-1618) (Kunsthistorisches Museum, Vienna). The decapitated head speaks in first person plural, throwing the viewer into a position where the Medusa is potentially perceived as part of 'us', the sublimity of the image suggesting that KM, like Percy Shelley, saw the mythical monster as the "victim of the tyranny and cowardice of established power."[29] The vermin that surrounds the monster are re-signified by the phrase while maintaining their despicable status: that "beuty" (*sic*) parts from the difference embodied by them. After all,

> By the sixteenth and seventeenth centuries, vermin [...] had acquired a different significance. [...] Beggars and vagabonds were associated with their vermin [...], [which became] compelling images of the poor, who are characterized as hordes of "human insects" who threaten the prosperity and integrity of the nation.[30]

The chaotic multiplicity of these animals in the painting is thus claimed by their relationship to the text and KM's political stance in general as a form of community, a *Lumpenproletariat* coming-together that expands in erratic, potentially violent ways, their bodies not only a hazard to the integrity of society but split themselves, their animality (like that of the werewolf, but also like that of the gorilla and the horse in the Powis Square action) a dark, potentially uncontrollable wilderness. Not beauty, but "beuty" – a new political configuration that deviates and twists what is already there, contained in the ugliness of "beggars and vagabonds" united (but not unified) into a *mass* to rival and counter the mechanisms of the capitalist State.

3 Natural Ugliness: Up Against the Wall Motherfucker

UAWMF emerged from another radical avant-garde collective based in the Lower East Side of New York, called Black Mask, and which had brought together artists interested in directly impacting communities with an anti-capitalist intent. The group produced a single magazine in 1968 but contributed various images and texts to the newspaper *Rat Subterranean News* well into 1969. It took the name from the Amiri Baraka poem *Black People!*, of late 1967,[31] utilizing the word 'motherfucker' to avoid any and all attention from the mainstream press, firmly fixing itself in the underground, as well as suggesting an unpresentability worthy of monsters.

One of the founders of the group, Ben Morea, was crucial in the theoretical development of its aesthetics, which associated the resistant image of the Native American with ideas that arose from the social confrontations of hippies (or the so-called 'love generation'), as well as radicalized New Left youth that wanted to clash directly with the State. All these elements were articulated as a violent 'tribalism' infused with anarchist thought through which the group referred to itself as an 'affinity group'. The affinity group was understood as an intuitive, *natural* coming-together of individual drives and desires that provided an horizontal platform from which to mount an assault upon capitalism and the State, in its association to the Native American a continuation of the avant-garde's primitivist idealism.[32]

The violence of the group's rhetoric attempted to fuse the US counterculture's emphasis on peace and love with revolutionary vitalism and activism: for UAWMF, "the counterculture was impotent. The flower enough was not enough; rather, flowers (and all they represented) had to be linked to Vietnamese freedom fighters and guer-

29 McGann 1972.

30 Raber 2013, 26.

31 Grindon 2015, 22. See also Fahs 2012, 38.

32 In it, the actual situation of the peoples whose images were appropriated and reconfigured by twentieth century avant-gardes is mostly ignored in favour of an idealization of their opposition to terms like 'civilization' and the 'West'. Examples, from cubist collage to surrealist literature, abound. UAWMF's use of an image of the Native American, erasing any and all differences within the category as well as obviating any challenges to it, is just one of those instances, late into the 1960s.

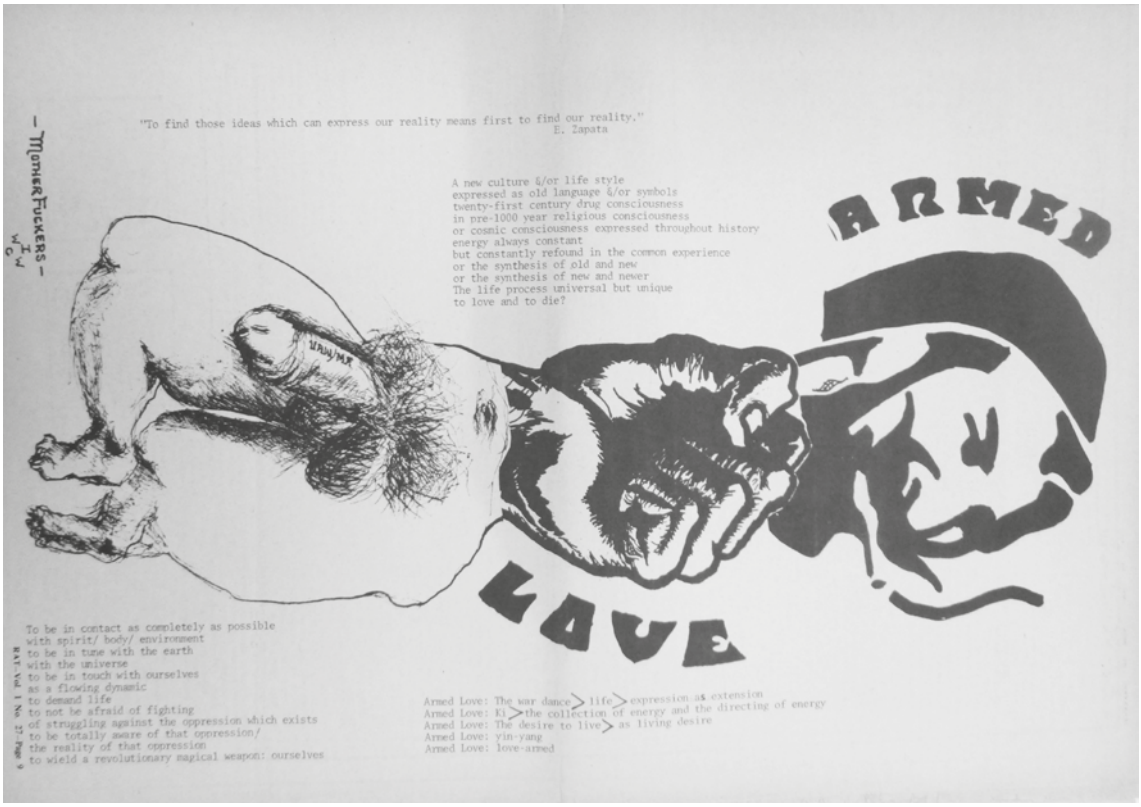


Figure 8 *Rat Subterranean News*, vol. 1, no. 27, January 31-February 6, 1969. Fales Archive, New York

rilla warfare."[33] The social dynamics of the Lower East Side led them to form, in this sense, a gang of hippies with an emphasis on "violent confrontation and intransigent opposition to authority of any kind",[34] whose motto was "armed love", guided by a militant discipline: "our non-violent Love and the violent Defense of our community are the true expressions of nature and life – destroying what is old and rotten to make way for what is new… ARMED LOVE / LOVE ARMED!"[35]

The virile – often misogynist – vanguardist exaggeration of this militancy and its expression in street combat parted from an appropriative inversion of meanings similar to that enacted by KM towards the mob as body politic, except applied to the body of the hippie, thus understood as a Motherfucker. To the idealistic frailty and peacefulness of the image of the hippie,[36] UAWMF offered a hyper-sexualized, hyper-masculine version of it that turned it into a monstrous collage that embraces ugliness **[fig. 8]**. This two-page spread in *Rat* enacts "armed love" as a grotesque body in which the revolutionary sign of the raised closed fist becomes the link between the magnified legs and penis and the head, an image appropriated from the Zig-Zag brand of cigarettes. The head is that of a Zouave,[37] a class of infantry created in the nineteenth century French army, mostly composed of Northern Africans; this pop image of a Berber or Algerian soldier, with a fez that indicated the 'native' origin of a colonial troop, portrays an exoticized manliness that comes to be compounded with the extremity of a masculinity in which the very organ of its sex is inscribed with the acronym "UAW/MF".

The "synthesis of old and new", hyper-sexualized in the identity of the Motherfucker as an Ori-

33 Casey 2017, 175.

34 Scott Brown 2013, 827.

35 *Up Against the Wall Motherfucker* (1968). Tamiment & Robert Wagner Archive: TAM530, box 1, folder 62.

36 Which often led to systematic victimization in the form of organized and spontaneous beatings, as described by contemporaries like Bruce Niceswanger (1969).

37 See the Zig-Zag company website: `https://www.zigzag.com/story/` (2019-06-14).

entalized, powerful, and virile warrior, comes to represent the avant-garde drive of abolishing the art/life division as one that begins in the body of the (hippie) revolutionary. Understanding the collaged modernism of the Motherfucker *him*self[38] meant to reconceptualize this avant-garde's war against capitalism as one that is first and foremost waged interiorly, the result of which is the

> Flowing dynamic
> To demand life
> To not be afraid of fighting
> Of struggling against the oppression which exists
> To be totally aware of that oppression/
> The reality of that oppression
> To wield a revolutionary magical weapon: ourselves[39]

The body, therefore, becomes weaponized masculinity born from an acquisition of consciousness of oppression, giving birth to the hippie revolutionary. Like the classical anarchistic associations of the affinity group with natural law, the baring of the revolutionary's essential organs (enormous penis, the power of the fist, the exotic features of the 'native soldier') comes to be an assault upon the here implicitly feminized 'decency' of 'straight' society, conceiving of it as the civilized walls to be torn down. The recurrent theme of the "life against death" dichotomy wielded by the group throughout its existence draws a generative conclusion from the violence to be enacted, in the sense that this hyper-masculine organism comes to be creative, active, having an artistic (and aesthetic) function oriented by the refashioning of the world, its plasticity manipulated not through the care of the traditional artist's hands, but through the rupture of the avant-gardist's fists.

Against the idealist realm of art and its representational analogue in the world of protest, UAWMF posits an aggressive sculpturing whose material is, simply put, society. KM, describing their US partners, put it thusly: "the only shock brusque enough to snap dissidents out of their trance and its dream syntax: a karate-trained Dadaist commando actually fighting in the gutter is enough

Figure 9 *Rat Subterranean News*, vol. 2, n/n, July 26-August 8, 1969. Tamiment & Wagner Archive, New York

to complete the demoralization of any intellectual […]".[40] Every art was a martial art for UAWMF, every kick and punch the materialization of an aesthetic.

An enraged head of a ram and a series of Chinese symbols and close-ups to martial arts techniques are juxtaposed in an image entitled "THE NATURAL WEAPON – THE FIST THAT IS COMING", published in *Rat* **[fig. 9]**. Arranged like a constellation, the image suggests an astrological symbolism, where the ram (Aries), a fire sign, stands for aggression and creativity – "a wild symbol of the creative forces of nature".[41] Every animal and fantastic creature (crane, owl, human, drag-

38 The sexual politics of UAWMF tended, even with their textual emphasis on sexual liberation and the equality of women, towards misogynistic and homophobic practices. Members of the group have offered, both contemporarily and afterwards, critiques of this aspect of the organization in different instances. See Neumann 2008, 58; G.A.N., "Untitled Critique" (1969). New York, Tamiment & Robert Wagner Archive: TAM530, box 1, folder 57; and finally, Jonathan S to Max Blechman [letter], March 30, 1994. New York, Tamiment & Robert Wagner Archive: TAM530, box 3, folder 1.

39 *Rat Subterranean News* (1969), vol. 1, no. 27, January 31-February 6. Fales Archive: AP2. R36.

40 *King Mob Echo #3* (1969). London, National Art Library: SZ 0064. These ideas have misogynist implications, as mentioned above: the revolutionary needs to be a *man*, regardless of sex.

41 Biedermann 1994, 279.

Figure 10 *Rat Subterranean News*, vol. 2, n/n, May 2-8, 1969. Fales Archive, New York

on) corresponds to a hand gesture that together compose a downward series that culminates in the front-facing picture of the fist at the bottom.

The essentialization of both natural and fantastic bodies into the forms that the hand takes for combat represents an overarching resolution of the identity split of the monster, its excess of meanings channeled into the violence of transforming the world; there is harmony, but it is only achieved in throwing oneself towards the body politic and smashing it into the desired form. The monstrosity of these images does not reside, as in KM, in the assumption of a Gothic character that rejects 'nature' as such, but in the proposition that it is, in fact, the monster that is truly natural.

This is what is depicted by another image published in *Rat* by UAWMF **[fig. 10]**. It is a collage of *The Incredible Hulk* panels, speech globes, drawings, and word interventions, arranged in a psychedelic composition that begins with the Hulk struggling against some form of mind control (ideology) and proceeds downwards, culminating, like "THE NATURAL WEAPON", with the fist that clearly breaks through such constraints. The monster's body is fluid, porous with an energy that emphasizes the potential formlessness of its uneven proportions.

As in KM, there is a reversal here of the negative social status of the monster, an assumption of the identity that recognizes its formation in opposition to 'normality': "we will break free!", says one of the speech globes, for which another follows

with "even though they made us outcasts". The expressive fluidity of the Hulk's body, turned into a torrent of restorative violence, becomes more solid as the flow progresses, having an almost clear-cut shape by the end: But, the madder we Motherfuckers get – the stronger we motherfuckers become! Now we will show you what *power* really is!", says the Hulk as it readies a blow, and finally screams "-and it won't fail me *now*!!"; the fist crushes through the page with the word 'never' above it functioning like a comic-book onomatopoeia of the act of breaking the wall.

Directly identified with the community of the Motherfuckers, the Hulk's monstrosity, born of the same duality of rage and pain as that of other Gothic figures like Frankenstein's creature, articulates the reversal of a social othering that finds positivity in revolutionary aesthetics, in the transformation of ideal elements of oppression into breakable matter. The repressed is power, the power of a natural preference of life over death, and the body as a weapon gives it materiality.

Just like KM utilized Gothic elements when writing about the "return of the repressed", UAWMF published a two-page spread in *Rat* simply titled *The Return of the Long-Hair* **[fig. 11]**. Since the counterculture "was widely (and usually incorrectly) linked to political and sexual deviance",[42] the body of the hippie, by the end of the 1960s, was feminized and thus pathologized, even criminalized.[43] Controversies around masculine long hair seeped into many parts of US society, in which its meaning was, for the most part, ambiguous, but that was linked with countercultural positions haunted with historical referents that UAWMF exploited through the association of long hair with Native Americans. In that history,

> puritan magistrates in colonial times condemned whites who wore their hair long "after the manner of savages." Nineteenth-century boarding schools for Indians forced haircuts on their charges because the missionaries who ran them regarded the students' braids as a refusal to assimilate into white culture.[44]

The image of the Native American at the center of the spread is a portrait of Geronimo, a legendary Apache leader who led a continuous war against the States of Mexico and the US from around 1851 to 1885; his reputation was built around military achievements against forces deemed superior.[45] Not only does this set of associations reconfigure the significance of political deviance as positively identified with the 'primitive' and the 'barbaric' (a radicalization that indeed entails an idealized rootof US society), it also claims a reversal of sexual deviance by means of a *virile* reinforcement in which the long hair is simply another masculinity, one that is repressed. Long hair is part of that 'natural' weaponization of the hippie's body no longer feminized but hyper-masculinized, in which the terms of 'armed love', as seen above, reject the 'passivity' of pacifism and its advocacy for protest and electoral politics. It does so in favor of an activism in which the monstrosity of the hippie and its embodiment of the negative of the entire spectrum of society, linked to a Gothic use of historical narratives and psychological terms, allows for the conception of new (virile) subjects of history.[46]

In this case, it is the hippie and the 'hip community' – for which UAWMF has the form of a gang – who will undertake the task of changing the world through the liberation of the (historical) repressed:

> The hip revolution is a product of history and could only exist at this time and in this space: it is not a replaying of earlier "Bohemianism"; it is not an "artistic drop out" class only open to the bourgeoisie; it is not an "elite" criticism of Amerikan[sic] culture; & it is not a harmless anomily [sic] which actually strengthens the dominant repressive environment: IT IS BOTH THE NEGATION & THE ALTERNATIVE TO AMERIKAN PIG BODY AND PLASTIC CONSCIOUSNESS. – It is the possibility of life within the confines of death. Being the child of history it carries a total reality and either destroys these partialities whose dream is to patch things together, or it is itself destroyed. Total Victory is its only end, & Total War its only means.[47]

42 Savran 1998, 133.

43 Savran 1998, 133.

44 Graham 2004, 524-5. The racial implications were taken up by African Americans, Native Americans and Chicanos when they expressed a preference for wearing *natural* hair over chemically straightened-out and 'white' styles.

45 See Sonnichsen 1990.

46 This idea aligns with the contextual developments of the New Left in the US, in which blacks, students, or the peoples of the Third World come to replace the working class as the driving force behind their philosophy of history. See Jameson 1984, 181.

47 *Rat Subterranean News* (1969), vol. 2, no. 3, March 28-April 3. Tamiment & Robert Wagner Archive, New York. PE.036, Box 84.

Venezia Arti 28, 2019, 109-124 | e-ISSN 2385-2720 ISSN 0394-4298

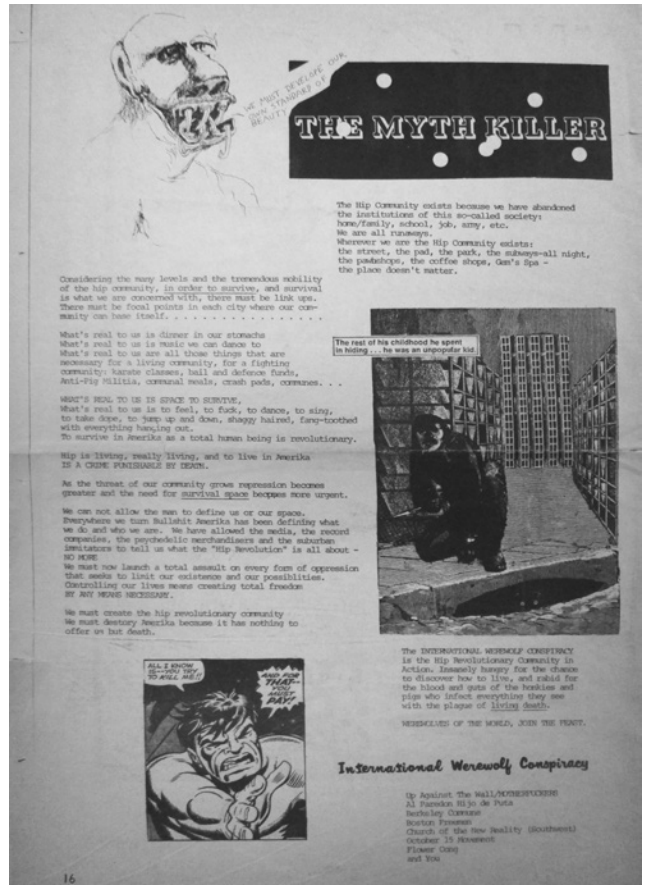


Figure 11 *Rat Subterranean News*, vol. 2, no. 3, March 28-April 3, 1969. Tamiment & Wagner Archive, New York

Figure 12 *Rat Subterranean News*, n/v, n/n, November 15-28, 1968. Tamiment & Wagner Archive, New York

The body politic of the US is here conceived, according to the 'mind/body' division operating in the spread's text, as the materiality of policing and a superficial, vacuous ideality. Of course, 'pig' in revolutionary and radical left circles also commonly represents the capitalist; in conjunction, it is a soft, undisciplined corporeality led by greed and a shallow egotism. It is artificial, producing an alienation from self, others, and nature, far from the 'native' fusion for which "The Hip Revolution is the re-integration of living processes".

UAWMF's avant-garde primitivism makes a parallel out of the threat of the bodies of the Native and the hippie, the return of long hair also the return of 'natural' communion and the subsequent destruction of an unhealthy body politic led by an ideological superficiality that inevitably ends with death. The 'Total War' that the 'hip community' was meant to wage was enacted by UAWMF in its cementation as one of the various gangs in New York's Lower East Side. It did so by seeing itself as a 'tribe' within which nature and life came to be expressed freely in the shape of the affinity group, under the concept of 'armed love' attempting to operate not only a political divide of us/them, but also a communitarian form of 'natural' and – most importantly – virile health, in opposition to the feminized superficiality and sickness of the capitalist body politic.

As UAWMF fragmented into several subgroups under the pressure of the New York authorities, some of its founders, including Ben Morea, created a new organization called the International Werewolf Conspiracy (IWWC). Playing with the acronym of the Industrial Workers of the World, the IWWC and its members also produced images for *Rat*, among which was a sort of manifesto entitled *The Myth Killer* **[fig. 12]**, signed by a multiplicity of organizations (some of which were no more than ten members strong, like the IWWC itself) that were meant to give a threatening sense of ineradicable multiplicity.

It is at this point, late in 1968, that the figure of the werewolf, referenced by KM in their third and last number of *King Mob Echo*, becomes yet another representation of the body and identity of the 'armed love' hippie. "The INTERNATIONAL WEREWOLF CONSPIRACY is the Hip Revolutionary Community in Action", the text reads, "Insanely hungry for the chance to discover how to live, and rabid for the blood and guts of the honkies and pigs who infect everything they see with the plague of living death." It ends with a diversion of the famous slogan of the Communist Manifesto: "WEREWOLVES OF THE WORLD, JOIN THE FEAST."[48] The 'ugliness' of body hair acquires a new meaning under the guise of the werewolf, and the phrase "We must develope [*sic*] our own standard of beauty" is uttered by a hairless monster that, in contrast to KM's Medusa, is not a multiplicity in flight but one contained within the singular figure of the creature. The appeal of the texts and images is to assume the monstrosity of the hippie in a new, but still autonomous, way.

A Gothic duality comes into play, with the underground imagery coming to the fore to suggest something as confrontational as UAWMF and its gang form but hidden in plain sight. Lycanthropy is not a sickness – in fact, it is the power with which to consume and devour those who are truly sick ('honkies and pigs'), to terrorize them in the name of life. With the figure of the werewolf the confused naturalization of the monster and the artificiality of the 'normal' (the hip vs. the straight) suggested by UAWMF reaches a peak in which the threat of the Motherfucker's expressive, natural body transforms into one that is occult, its unnaturalness made opaque by the idea that it is, in fact, the truly natural and healthy.

Nevertheless, the IWWC stopped explicitly referencing nature in the way that UAWMF did, and so the 'natural weapon' of the hippie's body gives way to an internalization dependent on hidden clues and obscure situations, the weapon now hidden as one monstrous body within another. No longer able to confront the State in their own terms, what this Gothic resignification made clear was the group's recession into a conspiratorial mode for which revolutionary corporeality ends up haunting, not destroying, the body politic, like the phantom of the Communist Manifesto.

4 Conclusion

To the presupposed beauty of the rationalist body politic, the two avant-garde collectives considered in this article opposed, in the form of the mob and the gang of hippies, a revolutionary conception of political configuration. While both were rooted in the same vanguardist grounds, they diverged in their particular use of Romanticism and Gothicism, with KM coming to emphasize the *unnatural* virtues of the mob's formlessness, and UAWMF coming to propose a reversal of the 'natural', turning the difference and excess of meanings of both historical and contemporary American monsters into symbols of a natural community opposed to the artificiality of capitalist society.

KM dwelled upon more abstract, general terms in which individual differences are irrelevant in the face of the totality of the spectacular mob, while UAWMF attempted to negotiate a compromise between the individual monstrosity of the hippie and its generalization in the 'Hip Revolution'. Both groups, however, were keen on embracing the negativity of this othering for revolutionary purposes, seeing in the monstrous body a powerful weapon of critique as well as mobilization, finding in its ugliness a bridge between aesthetics and politics.

With this essay, I hope to have also shown how thinking aesthetics and politics together can be an effective way to historicize the practices of late avant-gardes such as KM and UAWMF. Given the development of new practices such as performance in the 1960s, practices which are meant to further dissolve the distinctions between art and society at large, it is perhaps of particular relevance to utilize concepts such as that of discourse to better bring forth the aims and effects of groups like these in a historical account. Discourse itself aligns perfectly with the modernist ethos of the avant-garde, in the sense that it allows connections across fields that could be thought apart, beginning with art and politics.

48 *Rat Subterranean News* (1968), n/v, n/n, November 15-28. New York, Tamiment & Robert Wagner Archive: PE.036, Box 84.

Venezia Arti 28, 2019, 109-124 | e-ISSN 2385-2720 ISSN 0394-4298

Bibliography

Primary Sources

"Armed Love" [flyer] (1968). New York, Tamiment & Robert Wagner Archive: TAM530, box 1, folder 40.

G.A.N., "Untitled Critique" (1969). New York, Tamiment & Robert Wagner Archive: TAM530, box 1, folder 57.

Jonathan S to Max Blechman [letter], March 30, 1994. New York, Tamiment & Robert Wagner Archive: TAM530, box 3, folder 1.

King Mob Echo #1 (1968). London, National Art Library: SZ 0064.

King Mob Echo #3 (1969). London, National Art Library: SZ 0064.

Rat Subterranean News, n/v, n/n, November 15-28 (1968). New York, Tamiment & Robert Wagner Archive: PE.036, Box 84.

Rat Subterranean News, vol. 1, no. 27, January 31-February 6 (1969). New York, Fales Archive: AP2.R36.

Rat Subterranean News, vol. 2, no. 3, March 28-April 3 (1969). New York, Tamiment & Robert Wagner Archive: PE.036, Box 84.

Up Against the Wall Motherfucker (1968). New York, Tamiment & Robert Wagner Archive: TAM530, box 1, folder 62.

Secondary Sources

Argente, Pablo (ed.) (2007). *King Mob: Nosotros, el Partido del Diablo*. Madrid: La Felguera.

Biedermann, Hans (1994). *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. New York: Plume.

Botting, Fred (2012). "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture". Punter, David (ed.), *A New Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 13-25.

Brown, Timothy Scott (2013). "The Sixties in the City: Avant-gardes and Urban Rebels in New York, London, and West Berlin". *Journal of Social History*, 46(4), 817-42.

Casey, Caitlin (2017). "Up Against the Wall Motherfucker: Ideology and Action in a 'Street Gang with an Analysis'". Goyens, Tom (ed.), *Radical Gotham: Anarchism in New York City from Schwab's Saloon to Occupy Wall Street*. Chicago: University of Illinois Press, 161-79.

Cohen, Jeffrey Jerome (1996). "Monster Culture (Seven Theses)". Cohen, Jeffrey Jerome (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-26.

Cooper, Sam (2017). *The Situationist International in Britain: Modernism, Surrealism, and the Avant-Gardes*. London: Routledge.

Fahs, Breanne (2012). "Reading Between the Lines: Ben Morea on Anarchy, Radicalism, and Revolution". *Left History*, 16(1), 37-53.

Graham, Gael (2004). "Flaunting the Freak Flag: Karr v. Schmidt and the Great Hair Debate in American High Schools, 1965-1975". *The Journal of American History*, 91(2), 522-43.

Grindon, Gavin (2015). "Poetry Written in Gasoline: Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker". *Art History*, 38(1), 170-209.

Halberstam, Judith (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.

Haywood, Ian (2006). *Bloody Romanticism: Spectacular Violence and the Politics of Representation, 1776-1832*. New York: Palgrave MacMillan.

Jameson, Fredric (1984). "Periodizing the 60s". *Social Text*, 9/10, 178-209.

McGann, Jerome J (1972). "The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology". *Studies in Romanticism*, 11. URL `http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mcgann.html` (2019-07-02).

Miles, Robert (2002). "The 1790s: the Eeffulgence of Gothic". Hogle, Jerrold E. (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 41-63.

Montague, Ken (1994). "The Aesthetics of Hygiene: Aesthetic Dress, Modernity, and the Body as Sign". *Journal of Design History*, 7(2), 91-112.

Musolff, Andreas (2010). *Metaphor, Nation and the Holocaust: The Concept of the Body Politic*. New York: Taylor & Francis.

Neumann, Osha (2008). *Up Against the Wall Motherfucker: A Memoir of the '60s, With Notes For Next Time*. New York: Seven Stories.

Niceswanger, Bruce (1969). "The Conspiracy to Undermine the Freaks". *The North American Review*, 254(3), 48-50.

Punter, David (2012). "Introduction: The Ghost of a History". Punter, David (ed.), *A New Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 1-11.

Raber, Karen (2013). *Animal Bodies, Renaissance Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Sarafianos, Aris (2005). "Pain, Labor, and the Sublime: Medical Gymnastics and Burke's Aesthetics". *Representations*, 91(2), 58-83.

Savran, David (1998). *Taking it Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. Princeton: Princeton University Press.

Sonnichsen, C.L. (1990). "From Savage to Saint: A New Image for Geronimo". Sonnichsen, C.L. (ed.), *Geronimo and the End of the Apache Wars*. London: University of Nebraska Press, 5-19.

Vague, Tom (ed.) (2000). *King Mob Echo*. London: Dark Star.

Vague, Tom (2008). "Notting Hill Timeline", ch. 11. URL `http://vague.mjretro.co.uk/vague-55/` (2019-07-02).

Wise, Stuart (2003). "Jumbled Notes: A Critical Hidden History of King Mob". URL `https://bit.ly/2K134Kc` (2019-07-02).

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

Il corpo femminile nelle ricerche artistiche di fine Novecento
Il caso di Vanessa Beecroft

Arianna Fantuzzi
Università IULM, Milano, Italia

Abstract Disguised, adorned, placed in space and obsessively controlled, the body exhibited in Vanessa Beecroft's performances, drawings and photographs, highlights several key themes of contemporary debate, such as identity transformation, desire, gaze and obsession for perfection, shown from the artist's perspective and impressed on her models' bodies. The present essay aims to deepen these topics through the works of Vanessa Beecroft, with an emphasis on those realised in the early nineties – among which the drawings of deformed bodies and the compulsive annotations of the *Libro del Cibo* – and relating them to the contemporary research of Italian female artists, which reveal new declinations of art making, starting from the same subject: the female body and its symbolism.

Keywords Female. Body. Performance. Vanessa Beecroft. Symbolism.

Sommario 1 Premessa. – 2 Teorie e pratiche del corpo a fine secolo. – 3 Il corpo femminile nei disegni e nelle performance di Vanessa Beecroft. – 3.1 Il cibo e l'ossessione per il controllo. *Despair* (*VB01*). – 3.2 Il cinema, lo sguardo e l'identità moltiplicata. – 4 Conclusione.

1 Premessa

> Non parlate, non interagite con gli altri, non bisbigliate, non ridete, non muovetevi teatralmente, non muovetevi troppo velocemente, non muovetevi troppo lentamente, siate semplici, siate naturali, siate distaccate, siate classiche, siate inaccostabili, siate forti, non siate sexy, non siate rigide, non siate casual, assumete lo stato d'animo che preferite (calmo, forte, neutro, indifferente, fiero, gentile, altero), comportatevi come se foste vestite, comportatevi come se nessuno fosse nella stanza, siate come un'immagine.[1]

Leggendo le direttive stabilite da Vanessa Beecroft (1969) e destinate alle ragazze protagoniste delle sue performance, appare evidente il loro ruolo normativo all'interno di una pratica artistica che sin dalle prime manifestazioni ha prediletto un unico soggetto, seppur complesso e multiforme: il corpo femminile. Un elemento inserito in una cornice delimitata e controllata – almeno idealmente – dall'intenzione dell'artista e disconnesso dalle sue forme espressive più istintive e irrazionali.

1 Queste indicazioni vengono trasmesse inizialmente per via orale e raggiungono la presente formulazione in occasione della performance *VB16* (1996).

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-07-18
Accepted 2019-08-16
Published 2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Fantuzzi, Arianna (2019). "Il corpo femminile nelle ricerche artistiche di fine Novecento. Il caso di Vanessa Beecroft". *Venezia Arti*, n.s., 28, 125-136.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/010

Al momento dell'esordio di Beecroft presso la Galleria Inga-Pin di Milano (1993), le regole di comportamento codificate per le modelle non esistono ancora, eppure la mostra risulta già focalizzata sulla presenza di corpi femminili nello spazio, in questo caso quelli di trenta ragazze scelte come personificazioni dei disegni esposti. La coincidenza tra la prima esposizione del lavoro di Beecroft e l'apparizione delle giovani è un importante segnale della radicata attenzione dell'artista verso la materia vivente, considerata come l'elemento visibile in cui condensare esperienze autobiografiche e concrezioni simboliche.

In riferimento ai lavori di Beecroft, il concetto polisemico del simbolico è richiamato nella sua accezione di elemento atto a evocare, attraverso alcuni aspetti che caratterizzano la sua rappresentazione, una realtà o entità diversa da quella offerta nel suo aspetto sensibile, ovvero a mettere in atto «una rappresentazione che fa apparire un senso segreto».[2] Come si vedrà più avanti, disegnando e portando in scena costellazioni di corpi, l'artista vi trasfigura le sue ansie e memorie offrendo traccia di un'identità molteplice, soggetta a un processo di frammentazione indagato nel medesimo periodo da diverse discipline. In questo movimento di simbolizzazione, i soggetti dei suoi lavori non presentano senso completo nella loro apparenza, ma rinviano a una realtà ulteriore, legata alla biografia dell'artista. Il vincolo che unisce tra di loro le opere e le collega a ciò che rappresentano risiede ad ogni modo nel corpo dei soggetti esibiti, punto di partenza, strumento e materiale di ogni sua operazione.

Se l'identificazione tra il soggetto-Beecroft e l'oggetto-corpo è immediatamente riscontrabile, gli interrogativi che questa relazione solleva risultano invece molteplici e correlati tra loro: che genere di corpi l'artista sceglie, dispone ed esibisce? Quali sono le loro caratteristiche e i riferimenti culturali e simbolici che essi incarnano? In quale maniera – se ciò avviene – si allacciano alle coeve sperimentazioni artistiche in campo nazionale e internazionale?

Ripercorrendo il primo decennio di attività dell'artista – dalla prima mostra alla performance *VB45* (2001) – è possibile notare un progressivo affinamento della logica rappresentativa del corpo femminile, oggetto di questa disamina. Prima di procedere con l'analisi di alcuni dei lavori di questo periodo, appare opportuno tuttavia soffermarsi sull'utilizzo del corpo nell'arte di fine Novecento, un momento di un marcato mutamento per l'attribuzione di significati alle immagini del quotidiano.

2 Teorie e pratiche del corpo a fine secolo

Il corpo acquisisce negli anni Novanta del Novecento una particolare posizione all'interno del mondo dell'arte, configurandosi come un tema d'indagine e uno strumento di auto-narrazione svincolato dai presupposti e dai riferimenti ideologici che avevano strutturato le esperienze dei decenni precedenti (come la Body art o l'arte di matrice femminista), diventando uno dei soggetti prediletti dalle numerose artiste che in quel periodo intraprendono il loro percorso.[3]

A partire dagli anni Sessanta del Novecento, la performance aveva messo al centro il corpo come strumento di opposizione politica alla mercificazione dell'arte, di riappropriazione culturale e identitaria, di rivoluzione dei rapporti tra i sessi e di liberazione dagli istinti repressi dalla società e dalla morale.[4]

Distanziandosi da simili rappresentazioni ritualistiche e da prove fisiche dolorose volte a denunciare l'iniquità della propria situazione di genere o a indagare i meccanismi di potere nella società, le opere delle artiste degli anni Novanta sembrano piuttosto riflettere uno sguardo personale sul mondo, unendo frammenti autobiografici al racconto di favole contemporanee.[5]

Sottratto alla raffigurazione sublimata, allegorica o sessuata degli uomini, alla fine del secolo il corpo della donna rientra in possesso delle sue detentrici, che lo esplorano da diverse angolazioni utilizzandolo come mezzo di osservazione della realtà.[6]

La rottura degli schemi rappresentativi appartenenti al passato coincide inoltre con l'incremen-

2 Durand 1989, 13.

3 Bordini 2001, 263-70.

4 Vergine 2000.

5 Nonostante abbandonino la lotta condivisa verso determinate istanze politiche, il debito delle artiste degli anni Novanta verso le colleghe femministe degli anni Settanta è molto forte, poiché trova in quel movimento la radice dell'esplorazione del proprio corpo e la rivendicazione di un ruolo attivo nella società (Spinazzè, Iamurri 2001; Reckitt 2005; Perna 2013; Bussoni, Perna 2014).

6 Cuomo, Maccariello 2013, 150.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

to sempre più deciso di presenze femminili nell'arte, che nei primi anni Novanta erompe, portando a un progressivo avvicinamento numerico di presenze maschili e femminili nelle principali occasioni espositive.[7]

In questo processo, il *male gaze* teorizzato dalla critica cinematografica Laura Mulvey negli anni Settanta[8] viene affiancato per la prima volta diffusamente da uno sguardo femminile che vede e interpreta la realtà artistica attraverso il proprio corpo, soggetto di un'identità in continua trasformazione, mutevole e frammentata.

Questo corpo comunicativo e soggetto alle massicce trasformazioni storiche, sociali e antropologiche della contemporaneità non trova tuttavia rappresentazione artistica nella sua integrità, poiché indeterminato nel suo costante divenire e trasformarsi, espressione di un 'Io minimo',[9] fluido e frammentato. Definito come 'postumano', 'postorganico' o 'tecnologico', il corpo contemporaneo possiede come caratteristica principale proprio la frammentarietà, sottoposto a una modificazione tecnologica costante che ne ridisegna le componenti attraverso la chirurgia (Orlan), l'ingegneria genetica (Stelarc) e l'ibridazione tecnologica (Rebecca Horn, Matthew Barney).[10] Proseguendo la discussione sulle identità sessuali, di genere ed etniche intrapreso dalla Body art, il corpo sessuato sembra lasciare spazio a una cybersessualità senza genere, che muove tra organico e inorganico:

> Al posto della vischiosità brulicante e torbida della vita e della morte la sessualità neutra apre l'orizzonte senza tempo della cosa: è come se ai corpi sottratti alla confusa e contraddittoria vicenda del tempo fosse donata la serena ed eterna semplicità di un mondo inorganico, che tuttavia sente, palpita, è preso in uno stupore senza fine.[11]

Come sostiene Carla Subrizi, la fluidità identitaria, che è una delle forme d'espressione della fine del secolo, ribalta la struttura duale del mondo occidentale «esemplarmente definita dalla dicotomia maschio/femmina, uomo/donna», partendo proprio dalla definizione dei caratteri identitario-corporei dell'individuo, costituiti da «differenze, *soggettività plurali*, *identità mutanti*, *soggettività nomadi*, transculturali e transgeografiche».[12]

La trasformazione del corpo e l'innesto di elementi artificiali con lo scopo di correggerne e modificarne i limiti implica uno sguardo anatomico sulla realtà colto già da Michel Foucault (1963) e oggetto di una branca specifica degli studi di cultura visuale.[13] La restituzione ottica di elementi invisibili a occhio nudo grazie ai dispositivi medici, lo screening della propria superficie corporea o del suo interno, offrono agli artisti un'inedita strategia di rappresentazione del Sé, all'interno della quale la modalità dell'apparire corporeo coinvolge il proprio vissuto somatico: disordini alimentari, lacerazioni, malattie mentali e fisiche, fratture diventano dunque un materiale idoneo a descrivere le pieghe dell'esistenza.

Tale ricerca artistica si spinge fino a toccare il tema dell'assenza di vita, come nel caso della serie *The Morgue* (1991-92) di Andres Serrano, che cattura da vicino le immagini dei cadaveri negli obitori rendendoli 'autoimmagini' di un soggetto che, allo stesso tempo, è e non-è.[14]

L'autoimmagine per eccellenza, tuttavia, rimane quella dell'autoritratto o dell'autorappresentazione attraverso l'identificazione con oggetti, fenomeni o persone. Nel caso di Vanessa Beecroft, questa si manifesta inizialmente con l'associazione a un disordine alimentare, la bulimia, che ispira per anni la scrittura e l'illustrazione compulsiva di un diario personale, oggetto della sua prima mostra, dal titolo *Despair*.

7 Un caso emblematico che dimostra il cambio di paradigma avvenuto nel decennio è quello della XLVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia (13 giugno-novembre 1999) curata da Harald Szeemann, che propone un Padiglione Italia rappresentato esclusivamente da artiste (Monica Bonvicini, Grazia Toderi, Luisa Lambri, Bruna Esposito e Paola Pivi).

8 Mulvey 1975.

9 Lasch 1984.

10 Sui concetti di corpo postumano, postorganico e tecnologico si vedano i seguenti testi: Deitch 1992; Capucci 1994; Perniola 1994; Macrì 1997; Vettese in Casarin, Fornari 2010.

11 Perniola 1994, 14.

12 Subrizi 2012, 146.

13 Rispetto a queste tematiche si rimanda alla seguente bibliografia: Cartwright 1995; Kevles 1997; Van Dyjck, 2005; Kemp, Wallace 2000; Dumit 2000.

14 L'idea di 'autoimmagine' è qui tratta da: Pinotti, Somaini 2016, 262.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 125-136
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

3 Il corpo femminile nei disegni e nelle performance di Vanessa Beecroft

3.1 Il cibo e l'ossessione per il controllo. *Despair* (*VB01*)

Il percorso artistico di Beecroft inizia nel 1993 quando, ancora studentessa di Scenografia all'Accademia di Brera, viene invitata a esporre i suoi lavori nella galleria Inga-Pin di Milano. In questa occasione, l'artista decide di esibire il suo diario personale, il cosiddetto *Libro del Cibo*, che ospita le annotazioni giornaliere di quanto ingerito dal 1985 al momento della mostra. Il testo dattiloscritto viene esposto sotto forma di libro-cubo bianco minimalista al centro della sala; adagiati sul pavimento, una serie di disegni mostrano corpi femminili stilizzati, dipinti ad acquarello. Per dare una connotazione materica ai suoi acquarelli, Beecroft compie in questa occasione il gesto che dà forma a tutta la sua produzione successiva, invitando alcune ragazze a mettere in scena con la loro presenza il suo immaginario interiore.

L'aspetto più innovativo della mostra è la performance che le giovani svolgono durante il *vernissage*, intitolata *Film*, ma la posizione centrale è mantenuta dai disegni, che rappresentano la matrice iconografica che dà forma e contenuto all'azione.

Realizzati con segni nervosi e linee spezzate, essi sono definiti da tratti essenziali e sintetici, che isolano le figure dallo sfondo. Il soggetto dei disegni è il corpo dell'artista che si moltiplica nella riproduzione di fisici sgraziati, spigolosi, acerbi, logorati dal digiuno, sezionati: figure che raccontano l'ossessione di Beecroft nei confronti della propria immagine e il suo rapporto compulsivo con il cibo, che la induce per periodi più o meno lunghi a nutrirsi di alimenti di un unico colore e a controllarne la quantità e i valori energetici.[15] Una rappresentazione auto-riferita dove il cibo è l'espediente di una narrazione che comprende gli stati d'animo quotidiani, le ansie dell'artista, il legame con la madre e che diventa sostanzialmente un esercizio di controllo sulla sua psiche.

Nonostante il punto di partenza sia il rapporto con la bulimia – o meglio, quello che Beecroft immagina possa essere la sua relazione con essa, dal momento che in una lunga intervista ha ribadito il fatto di non averne mai realmente sofferto – i disegni di *Despair* rappresentano in qualche maniera anche le conoscenti dell'artista affette da disordini alimentari, ossessionate dal peso e dall'immagine del proprio corpo.[16]

In alcuni dei disegni, ad esempio, appaiono donne colte nell'atto di rigettare e rappresentate solo nelle parti ivi coinvolte (testa, bocca, mani e qualche volta lo stomaco), mentre il resto del corpo sembra dissolversi nello spazio bianco della pagina.[17] Da questo punto di vista, la rappresentazione risulta particolarmente interessante perché mette a fuoco le porzioni del fisico che servono a evocare l'immagine del rigurgito, estromettendo tutto ciò che esula dall'azione principale.

Allo stesso modo, Beecroft realizza disegni di porzioni del corpo isolate (come teste, mani, gambe e organi genitali), che sembrano galleggiare nello spazio dello sfondo, frammenti di un soggetto diviso e irriconoscibile nelle sue parti, privo di erotismo **[fig. 1]**.

Il tema centrale di questi acquarelli è l'ossessione nei confronti del peso corporeo, che trova rappresentazione in campo artistico nel momento in cui la società occidentale inizia a imporre un canone di bellezza basato sulla magrezza, trasformando il modo in cui le donne guardano al loro fisico.[18] A partire dagli anni Sessanta, accanto alla preferenza per corpi asciutti e snelli, cresce la fobia verso quelli più formosi, fattore che conduce alla realizzazione di lavori come *Carving: A Traditional Sculpture* (1972) di Eleanor Antin, che fotografa per un mese i cambiamenti del suo corpo mentre dimagrisce, scolpendosi come una statua nel tentativo di aderire a uno standard fisico preordinato.

L'impegno politico nel disvelamento di un paradigma discriminatorio è evidente nel lavoro di Antin e compare spesso nelle azioni performative delle artiste che in quel periodo abbracciano gli ideali femministi. A distanza di due decenni, nel caso di Beecroft, il fine sociale risulta invece sempre in secondo piano rispetto al rilievo che viene conferito all'esperienza autobiografica e all'impatto dell'immagine in quanto tale, portatrice di segni suscettibili di diverse interpretazioni.

È infatti nell'ottica di una solidificazione e materializzazione dell'immagine che l'artista decide di immettere nello spazio della mostra i corpi di trenta

15 *Despair* è solo il primo dei lavori in cui Beecroft si confronta con l'idea del cibo. Altre performance incentrate su queste tematiche sono *VB52* (2003) e *VB65* (2009): in entrambe, il cibo consumato dai modelli viene trattato come una materia pittorica, come un espediente scenico scelto in base ai suoi riflessi cromatici e deprivato della sua funzione essenziale di nutrimento.

16 Su questo argomento si rimanda all'intervista di Thomas Kellein a Vanessa Beecroft (Kellein 2004, 152; trad. dell'Autrice).

17 Si vedano a tal proposito i disegni *VB.D.I.012.93* e *VB.D.I.013.93*.

18 Nagy Hesse-Biber 2007; Newman 2018.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

ragazze incontrate nei pressi dell'Accademia di Brera, scelte come personificazioni dei suoi disegni in base a specifiche caratteristiche fisiche in cui l'autrice si identifica. Le ragazze riproducono le molteplici sfaccettature del corpo femminile mostrate nei disegni e vengono selezionate per la loro estrema magrezza, per il pallore e per le forme allungate, in base ai canoni estetici che l'artista ha mutuato dai film, dalla moda e dalla storia dell'arte.

Vestite con gli abiti di Beecroft in modo da riprendere i colori dei disegni, durante la performance le giovani si muovono per la stanza fumando e parlando fino al momento in cui l'atmosfera diventa caotica e una parte del pubblico, infastidita, lascia la galleria. Rispetto a quanto accaduto, Beecroft racconta:

> La sensazione più forte che provai durante questa performance fu di vergogna e di esposizione di me stessa, ma la conquista fu quella di aver scoperto l'impatto visivo di un materiale: le ragazze.[19]

Alla scoperta di questo prezioso 'materiale', dunque, si accompagna fin da subito la lucida consapevolezza di quanto sia difficile da modellare una forma sottoposta al caso e alle circostanze esterne.

Ciò nonostante, da questa prima performance in poi il corpo delle ragazze rimane il vero soggetto del lavoro di Beecroft, che in esso riflette, replica e soprattutto osserva frazioni di sé stessa. Analizzato e disposto nei disegni e poi nelle performance, questo 'corpo plurale' – addensatore di identità – viene incapsulato nei video e nelle fotografie che documentano gli eventi, spesso post-prodotte per aderire ai canoni estetici dell'artista. Rispetto a questo argomento, Giorgio Verzotti commenta:

> Si tratta di un processo di identificazione e di esternazione del sé compiuto in più fasi, il disegno come proiezione immediata, la persona come mediatrice fra il sé e il pubblico e la fotografia e il video che riprendono ed 'eternizzano' la persona nelle più eterne e imprevedibili pose, come fase finale del lavoro.[20]

Beecroft non è l'unica artista italiana che negli anni Novanta si confronta con la rappresentazione del corpo femminile: Margherita Manzelli (1968), ad esempio, realizza disegni, dipinti e performance che ritraggono donne esili, fragili e spesso svestite, che indirizzano lo sguardo verso lo spettatore. Nella sua personale *Calmo fiume nero* (1994) presso lo Studio Guenzani di Milano, Manzelli unisce la pittura alla performance, presentando oli su carta appesi al soffitto con fili di nylon neri; questi fili convergono dai diversi punti della stanza tra i denti serrati dell'artista, che centra nel suo corpo il punto di tensione dell'intera mostra. Rispetto ai lavori di Beecroft, troviamo qui la diretta presenza fisica dell'artista e un maggiore coinvolgimento dello spettatore, chiamato ad attraversare lo spazio e a rapportarsi con i suoi elementi. Le donne raffigurate da Manzelli hanno corpi emaciati e presentano posture innaturali, nervose; indipendentemente dal *medium* scelto per rappresentarle, esse riflettono aspetti fisici o proiezioni mentali dell'artista, mentre i loro sguardi diretti e magnetici ricercano esplicitamente l'interazione con il pubblico.

Anche Liliana Moro (1961) negli stessi anni si confronta con la rappresentazione femminile, che si traduce talvolta nella forma dell'autoritratto. Nel video *Aristocratica* (1994), ad esempio, Moro si fil-

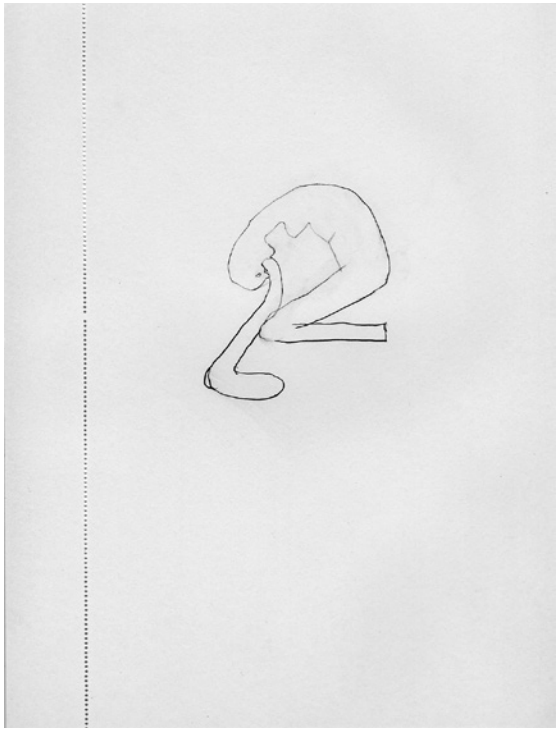


Figura 1 Vanessa Beecroft, *VB.W.C. 004.17.* 1994. Matita su carta, 21.6 × 29.7 cm. © Vanessa Beecroft 2019

19 Beccaria 2004, 53.

20 Verzotti, Cherubini citato in Di Pietrantonio 2007, 5.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 125-136
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

ma di profilo, mentre in sottofondo si ode l'omonima canzone dei Matia Bazar. Il volto dell'artista, tuttavia, è sfigurato da una maschera da scrofa che confonde i connotati e mette metaforicamente in discussione la possibilità di raffigurare l'identità frammentata e fluida della contemporaneità. La sua posa solenne, simile a quella delle nobildonne dei dipinti rinascimentali, crea un effetto di contrasto con l'atmosfera antieroica evocata dal video, con un relativo abbassamento di 'tono' e un congelamento della dimensione autobiografica. L'artista utilizza il suo corpo ibridandolo fino a ottenere un'autorappresentazione parodica, animalesca, legando politicamente il suo discorso ai condizionamenti simbolici imposti dalla società.

Nonostante lavorino negli stessi anni sul medesimo soggetto, la rappresentazione del femminile che emerge dalle opere di Beecroft, Manzelli e Moro risulta stratificata e variegata tanto quanto l'individualità delle autrici. Le opere citate, prese come campioni, risultano tuttavia esemplificative di un atteggiamento condiviso dalle artiste degli anni Novanta, ossia la tendenza a connettere il proprio orizzonte di ricerca all'esperienza autobiografica. In questo senso, i loro lavori permettono di cogliere la multiforme natura rappresentativa del corpo femminile a fine secolo, metafora di un soggetto che più che affermare la sua presenza, pone interrogativi sulla stabilità della sua condizione.

Il confronto con l'arte contemporanea risulta essenziale per comprendere l'assetto dei lavori di Beecroft e assume maggiore completezza se unito alle ulteriori suggestioni culturali di cui l'artista si nutre, in particolare quelle cinematografiche, che specialmente a inizio carriera condizionano in maniera marcata la forma e i contenuti delle sue opere.

3.2 Il cinema, lo sguardo e l'identità moltiplicata

L'importanza che il cinema riveste nei lavori di Beecroft appare evidente già nella scelta di nominare la prima mostra *Despair* – da una pellicola di Rainer Werner Fassbinder (1978) – e la performance correlata *Film*, a rimarcare la presenza nello spazio di corpi in movimento. Con *VB02*, *VB03* e *VB09* (1994) i riferimenti cinematografici diventano ancora più espliciti, differenziandosi in base alla fonte di ispirazione che spazia dalle pellicole di Rossellini a quelle di Godard, Pasolini, Bergman, Buñuel, Lang, Antonioni, Dreyer e Visconti, memoria di quanto visto durante gli anni milanesi.

Il cinema infatti pervade sin dall'infanzia l'immaginario di Beecroft, che lo traspone nella sua vita osservando i genitori, i fratellastri e i parenti muoversi come personaggi di un film inseriti in complesse scenografie; questa idea di coreografia e movimento viene trasferita nei suoi lavori unita a suggestioni provenienti dalla storia dell'arte e dalla moda.

Per *Jane bleibt Jane* (*VB02*), ad esempio, Beecroft invita alla Galleria Fac-Simile di Milano tre ragazze che fungono da collegamento tra i disegni ingranditi sulle pareti – ripresi dal *Libro del Cibo* – e la realtà. Il titolo fa riferimento a un film di Walter Bockmayer e Rolf Bührmann mentre le parrucche rosse delle ragazze riprendono i capelli di Anne Wiazemsky in *La cinese* (1967) di Godard, dove l'attrice interpreta una rivoluzionaria maoista.

Rispetto alla prima performance, troviamo qui l'introduzione di un elemento significativo, ossia il graduale svelamento del corpo delle sue modelle, che in questo caso esibiscono parti di abbigliamento intimo sopra ai vestiti. Distanziate l'una dall'altra con la regola di «non parlare», il loro isolamento provoca un effetto voyeuristico che simula l'intrusione forzata nella loro privacy.

Lo stesso meccanismo si ripete in *Ein blonder Traum* (*VB09*), realizzato a Colonia: qui Beecroft chiede ai galleristi di selezionare trenta ragazze tedesche che assomiglino all'Edmund di *Germania anno zero* (1947) di Rossellini, facendo loro indossare parrucche gialle che riprendono i colori dei disegni esposti **[fig. 2]**. Durante la performance, inoltre, l'artista chiude la porta della galleria e apre un varco per guardare all'interno, stimolando nello spettatore lo stesso atteggiamento voyeuristico di *VB02*.

La pratica dello sguardo è infatti una componente chiave nelle performance di Beecroft, che seguendo la sua attitudine al controllo mira a indirizzarne e circoscriverne l'azione:

> Come nel diario e nei disegni, il lettore non è invitato a partecipare, deve solo prendere coscienza, tramite lo sguardo, di una postura sospesa e di un gesto indeterminato che lentamente lo indulge e lo stimola a una partecipazione emotiva.[21]

Allo spettatore viene data la possibilità di osservare la scena predisposta in sua funzione, ma mai di

21 Questa citazione è tratta da «Disegni carnali», un'intervista di Germano Celant a Vanessa Beecroft (Celant 2004).

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 2 Vanessa Beecroft, *Ein Blonder Traum* (*VB09*). 1994. Fotografia della performance presso la Galerie Shipper & Krome, Colonia. © Vanessa Beecroft 2019

interagirvi o di varcarne lo spazio. Incarnando un simbolismo basato su un immaginario personale, in questa scenografia le ragazze diventano le attrici di uno spettacolo creato per l'autrice e per un pubblico che – sfumati i riferimenti a uno specifico avvenimento o a una storia precisa – osserva la scena come un dipinto astratto. L'aspetto più interessante di questa dinamica, tuttavia, non è l'attitudine visiva del pubblico ma lo sguardo rivolto da Beecroft alle ragazze, che dopo le prime performance vengono selezionate tra modelle professioniste.

In *VB45* (2001) ad esempio, Beecroft porta in scena alla Kunsthalle di Vienna un gruppo di modelle nude eccetto che per la presenza di stivali neri firmati Helmut Lang, che rimandano a un'estetica militare di memoria nazista **[fig. 3]**. Accorpate inizialmente in file parallele e poste rigidamente in piedi, le ragazze – di carnagione chiarissima e con i capelli tinti di biondo – perdono la loro connotazione individuale, assumendo l'immagine di un corpo molteplice e intangibile. Assenti nello sguardo e quasi inanimate, a un certo punto si lasciano cadere a terra o cambiano posizione secondo le indicazioni di Beecroft (non teatralmente, né tutte insieme), lasciando filtrare nei loro movimenti i segni della stanchezza e della noia. Un assetto che ricorda per alcuni versi quello delle sfilate di moda, fondato su momenti codificati e reiterati (la formazione di partenza) e momenti più versatili e creativi (il cambio di posa e il movimento).

Il momento della caduta – che si ripete in quasi tutte le performance di Beecroft – rappresenta la collisione tra l'immagine ideale pensata dall'artista (la regola) e la realtà della performance costituita da corpi fisici in uno spazio concreto (il caos) e assegna un posto non trascurabile alle variabili dettate dalle circostanze. Come precisa la stessa:

> Considero le ragazze portatrici di un'immagine che non può essere interamente dominata dalle regole. Una performance inizia come un Donald Judd e termina come un Jackson Pollock.[22]

In *VB45*, dopo una prima parte in cui la scenografia corrisponde alla pianificazione geometrica predisposta dall'artista, le modelle riacquistano al momento della caduta una percentuale delle qualità individuali celate dalla performan-

22 Beecroft in Beccaria 2004.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 125-136
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 3 Vanessa Beecroft, *VB45*. 2001. Fotografia della performance presso la Kunsthalle di Vienna. © Vanessa Beecroft 2019

ce, perché attraverso i movimenti del corpo rivelano seppur in maniera minimale il loro stato emotivo (stanchezza, nervosismo, ansia, divertimento, noia). Nonostante ciò, l'individualità delle ragazze risulta controllata anche nei momenti di minor rigidità, perché la possibilità di esprimersi liberamente nello spazio è sistematicamente sacrificata a favore di una figurazione astratta che prevede movimenti limitati (sedersi, sdraiarsi per terra, attendere in piedi).

Nella performance alla Kunsthalle, così come negli altri lavori, la nudità delle ragazze è esibita senza ricorrere a un esplicito erotismo: al contrario, Beecroft sceglie spesso modelle lontane dallo stereotipo della donna voluttuosa, da trattare come superfici modificabili a seconda della sua ispirazione, mutandone i colori o dotandole di accessori come parrucche e vestiti.

Evitando il contatto diretto con le ragazze, istruite e preparate dal suo staff, l'effettivo strumento attraverso cui Beecroft si rapporta con i suoi soggetti è uno sguardo che, atto a disporre e controllare, si configura come un *female gaze* peculiare.[23] Nell'intervista rilasciata a Thomas Kellein (2004, 134), infatti, Beecroft afferma che le piacerebbe realizzare immagini neutre, non influenzate dal fatto di essere una donna; poco dopo aggiunge che il suo comportamento con le ragazze è lo stesso che avrebbe un uomo poco sensibile: imperativo, quasi da nemico.[24] Questo aspetto di dominanza è ben ravvisabile nelle performance, accumunate dal senso di contenimento emotivo e fisico e da una repressione della singolarità che fa leva sulla posizione di potere dell'artista. Inoltre, nonostante i lavori richiamino aspetti autobiografici, non c'è alcun tentativo di instaurare complicità con le modelle: le performance non parlano di ciò che le ragazze sentono, ma esclusivamente di cosa riflettono, come se si trattasse di *display* a una sola dimensione.

Per queste ragioni, Beecroft è stata accusata più volte di aver mercificato e oggettificato il corpo della donna ed è stata criticata per il trattamento riservato alle sue modelle, sottoposte a sedute di posa estenuanti. L'idea che il corpo delle modelle sia esibito come un feticcio, erotizzato e posto in posizione di passività rispetto all'osservatore deriva anche dalla scelta di abbinare la nudità delle modelle a oggetti come scarpe e abiti di marca, fattore che le renderebbe simili a manichini da svestire e rivestire.

L'atteggiamento adottato da Beecroft nei confronti delle sue modelle risulta senz'altro ambiguo perché, da un lato, sembra voler mettere al margine le questioni di genere, affermando il desiderio di creare immagini neutre, mentre dall'altro sceglie come materia il corpo femminile, da anni terreno artistico delle lotte per diritti delle donne. Sganciandosi da ogni tipo di posizionamento dichiarativo, l'artista ribalta anche il concetto di performance, poiché la epura dal gesto ideologico per farne un set scenico dove il dramma umano non ha posto.

L'ambivalenza tra lo sguardo dell'artista nei confronti delle modelle (sono considerate nella loro soggettività o solamente come materiale per le opere?) e la presentazione dei loro corpi in scena (con la relativa tendenza alla riduzione dell'individualità), può essere sciolta ragionando su quello che è *visibile* nei suoi lavori: le ragazze, infatti,

23 Il concetto di *female gaze* qui inteso deriva dalle teorie di Mary Ann Doane (1982) che per prima, in risposta al lavoro di Mulvey (1975), ha utilizzato gli strumenti della psicoanalisi freudiana per indagare le forme di desiderio e di identificazione in grado di coinvolgere il soggetto femminile nel cinema, teorizzando la riappropriazione della propria immagine tramite uno sguardo di tipo narcisistico (in cui si oggettivizza il personaggio femminile sullo schermo), masochistico (che prevede un'iper-identificazione) o attraverso un processo di mascherata, ossia una «manifestazione iperbolica degli attributi della femminilità» (Demaria, 2003, 173).

24 Kellein 2004, 146.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

sono 'offerte' ma non del tutto passive, sono merce da consumare con gli occhi ma anche *soggetti che restituiscono lo sguardo*.

L'elemento intersoggettivo prodotto dalla restituzione dello sguardo è di fondamentale importanza in questo discorso perché spezza il convenzionale rapporto soggetto-oggetto presente nella storia dell'arte, sostituendolo con una relazione soggetto-soggetto. È nella possibilità di utilizzare a loro volta lo sguardo che le modelle di Beecroft si emancipano da una posizione di passività nei confronti del pubblico, mostrando se non il loro carattere e la loro personalità, almeno la capacità di osservare (e turbare) a loro volta chi le osserva.

Sebbene l'organizzazione visiva delle performance sia composta secondo il modello tipico della costruzione prospettica o della soggettiva cinematografica, ovvero stabilendo la posizione e il punto di vista dei soggetti, l'incrocio di sguardi tra artista e modelle, e tra modelle e pubblico, rende vario questo assetto. Scegliendo come e cosa far vedere e impedendo la comunicazione spontanea tra soggetti, Beecroft tende a imporre la propria prospettiva allo spettatore di modo che l'unica maniera per osservare le performance sia sbirciare da dietro le sue spalle. L'eventualità che attraverso l'osservazione reciproca tra ragazze e pubblico si instauri un'elementare forma di relazione produce tuttavia una modificazione nelle dinamiche di visione, che rende attuabile un maggiore coinvolgimento delle parti. In quest'ottica, l'organizzazione della visione segue comunque una logica posizionale ma si apre alla contaminazione con i modelli dei media visivi contemporanei che prevedono la definizione del soggetto in base all'interazione con il mondo circostante.[25]

Beecroft suggerisce anche la connotazione che dovrebbe assumere lo sguardo del pubblico:

> Voglio che il pubblico guardi delle ragazze nude oggi con il riferimento artistico al nudo e alla bellezza del passato e sia costretto a riattualizzarlo. Che si imbarazzi o forzi i propri limiti. Che il pubblico applichi all'immagine uno sguardo generale e non voyeuristico; perda lo sguardo intellettuale, lo sguardo innocente e lo sguardo personale, ma che tutti questi sguardi si sovrappongano e separino allo stesso tempo.[26]

Il riferimento ai nudi artistici del passato introduce un ulteriore elemento d'analisi, dal momento che i suoi *tableaux vivants* traggono grande ispirazione dalla pittura antica, riattualizzandola. Le pose delle ragazze, il silenzio e le loro caratteristiche fisiche rimandano ad esempio all'iconografia delle sante e delle madonne disseminate nelle chiese italiane, che sin da piccola Beecroft associa ai volti delle modelle osservati su riviste come *Vogue*.[27] Secondo Roberto Borghi, infatti, le sue modelle non sono altro che «l'ossequiosa parodia» delle eroine mitteleuropee, a loro volta «incarnazione dell'archetipo della santa».[28] Il richiamo alla pittura moderna costituisce un fondamento imprescindibile per la comprensione dei lavori di Beecroft, perché rimane la fonte di riferimento più diretta per le tecniche e le iconografie utilizzate.[29] L'identificazione tra l'immagine delle ragazze e la materia pittorica si esprime anche attraverso l'ispirazione alle composizioni geometriche di Piero della Francesca e Kazimir Malevič, alle cromie e ai ritratti di Tiziano e Hans Holbein, all'equilibrio di Raffaello o alle atmosfere minimali di Donald Judd.[30] Tuttavia, questi richiami non diventano mai vere e proprie citazioni e vengono amalgamati alle altre fonti d'ispirazione, che affondano per lo più nelle immagini della sua infanzia, ma anche nella moda e nei fenomeni di costume.[31]

Che assomiglino a Kate Moss o ricordino i dipinti di Holbein, le protagoniste delle performance di Beecroft rispondono allo stesso ideale efebico e distaccato di donna, che si mantiene intatto anche nel passaggio dal coinvolgimento di ragazze comuni in *VB01* alla selezione di un esercito di modelle in *VB45*, soggetti di una stessa rappresentazione che muove dal vissuto dell'artista.

25 Si fa qui riferimento al saggio di Ruggero Eugeni sulla *first person shot*, interpretata come figura stilistica dei media contemporanei e come forma simbolica di un modello relazionale di soggettività (Eugeni 2013).

26 Gioni 2001, 109.

27 Kellein 2004.

28 Borghi 1997.

29 Vagheggi 2006.

30 Per un approfondimento si veda De Simone 2015, 130.

31 A proposito della relazione dell'artista con la moda, intensificata negli ultimi anni, si vedano: Olivares 2012; Scudero, Calò 2009.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 125-136
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

4 Conclusione

In un gioco di infinite variazioni, sempre regolate dall'artista, i lavori di Beecroft rivelano una visione del corpo femminile radicata nella contemporaneità: i suoi soggetti, infatti, indossano tacchi alti, utilizzano il *make-up* e controllano scrupolosamente il proprio peso aderendo ai canoni estetici promossi dalla moda dell'epoca, offrendosi allo sguardo di un pubblico composito.

Nonostante condividano elementi con alcune rappresentazioni coeve del corpo femminile, i lavori di Beecroft attingono modelli estetici e simboli dal cinema, dalla storia dell'arte e dalla moda filtrandoli sempre attraverso la storia personale dell'artista e tramite un immaginario composto da ossessione per la perfezione e desideri frenati.

Facendo perno sull'immagine autobiografica, i suoi disegni, fotografie e performance rappresentano in primo luogo uno strumento di auto-definizione (o di auto-diagnosi) attraverso cui esercitare uno 'sguardo clinico' sul proprio vissuto.[32]

La prima connessione tra ciò che avviene dentro (i processi di digestione del cibo e le sensazioni annesse) e l'immagine fisica proiettata all'esterno (raffigurata dai disegni) viene istituita attraverso il *Libro del Cibo*, che presenta una concezione del corpo come centro di snodo tra ciò che viene percepito carnalmente e la sua rappresentazione sublimata. La visualizzazione delle ansie personali tramite i disegni raggiunge tuttavia il grado di identificazione massimo nel momento in cui Beecroft introduce l'utilizzo di altri corpi come materiale artistico, impiantandovi il suo immaginario.

Nelle performance, i fisici esili delle modelle vengono disposti a formare architetture umane geometriche e regolari, *tableaux vivants* dalla struttura fragile. Omologati nell'aspetto e negli accessori e sganciati dalla loro individualità, essi assumono un'identità complessiva che si disgrega con la rottura dello schema performativo. L'integrità di questi corpi viene negata fino alla fine della performance, poiché gli aspetti psicologici o emotivi di quanto vissuto dalle ragazze vengono esclusi dalla rappresentazione. Istruite a costruire un invisibile campo di forza entro cui serrarsi, le modelle risultano psicologicamente distanti dallo spettatore ma anche da sé stesse, in attesa di una significazione che non può che provenire dallo sguardo dell'artista e del pubblico.

Il corpo mostrato da Beecroft nei lavori degli anni Novanta è in definitiva l'immagine moltiplicata di alcuni aspetti di sé e, in quanto tale, si configura come il pilastro sui cui poggia la struttura simbolica delle sue opere. Seguendo una delle definizioni del simbolico, le sue immagini rinviano a una dimensione ambivalente non colmata da ciò che è rappresentato e manifestano un mondo di senso attraverso la relazione intersoggettiva con l'osservatore.[33]

La dimensione di senso che esse richiamano rinvia a un'assenza, più che a una presenza. Che si tratti del disegno di una porzione di corpo oppure di una performance con decine di ragazze, quello raffigurato è infatti un corpo dalla funzionalità parziale, connotato da un qualche tipo di incompiutezza: non ha voce, manca di movimento, è privo di parti o di profondità; è camuffato, dipinto, omologato ad altri corpi; non ha carattere individuale, non mostra relazioni con ciò che lo circonda, non reagisce agli stimoli del pubblico. Costruito da più entità e dunque plurale, questo soggetto si configura come un *display* di immagini temporaneo e neutro, privo di esperienza, coscienza, sentimenti o memoria.

Scollati dalle proprie caratteristiche umane (e solo in questo senso postumani), i corpi delle modelle rielaborati, truccati, dipinti e modificati non sembrano dunque rappresentare persone in carne ed ossa ma stati psicologici[34] giocati sul contenimento dell'azione e sul senso di attesa. Oggetti di una proiezione esternalizzante, essi appaiono come gli strumenti di riacquisizione psicologica di un'immagine personale, riassorbita tramite la complessa relazione scopica tra artista, modelle e pubblico: proiettando la propria immagine nei corpi delle modelle, l'artista *si vede*.

I *tableaux vivants* costruiti da Beecroft ruotano, in conclusione, sempre intorno allo stesso centro: l'immagine dell'artista e la rielaborazione in chiave visiva della sua esperienza. Una reminiscenza costruita intorno alla visualizzazione di un'assenza (il cibo, le radici, la figura paterna) che rende il suo lavoro una forma complessa di autoritratto o, come affermato in un'intervista, «una danza attorno alle immagini che ha perso».[35]

32 Lo 'sguardo medico' di Beecroft sul suo corpo può essere paragonato a quello dell'artista libanese Mona Hatoum (1952) nelle sue sperimentazioni, tra cui *Corps étranger* (1994).

33 Franzini 2008.

34 Kellein 2004, 145.

35 Kellein 2004, 133.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Bibliografia

Beccaria, Marcella (a cura di) (2004). *Vanessa Beecroft: Performances 1993-2003*. Milano: Skira.

Bordini, Silvia (2001). «L'altra metà del video». Spinazzè, Iamurrin 2001, 263-70.

Borghi, Roberto (1997). «Vanessa Beecroft». *Tema Celeste*, XVI(62), maggio-giugno.

Bussoni, Ilaria; Perna, Raffaella (a cura di) (2014). *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*. Roma: DeriveApprodi.

Cartwright, Lisa (1995). *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Capucci, Pier Luigi (1994). *Il corpo tecnologico. Influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*. Bologna: Baskerville.

Celant, Germano (2004). «Disegni Carnali». Beccaria, Marcella (a cura di), *Vanessa Beecroft: Performances 1993-2003*. Milano: Skira, 21-5.

Cuomo, Vincenzo; Maccariello, Aldo (a cura di) (2013). *Corpi. Teorie, pratiche e arti dei corpi nel Novecento*. Lecce: Kainos Edizioni.

D'Incà, Laura (2013). «'Soggetti Nomadi'. Identità artistiche e di genere negli anni Novanta» [tesi di dottorato]. Venezia: Universita Ca' Foscari.

Deitch, Jeffrey (1992). *Post Human*. Losanna-Pully: FAE Musee d'Art Contemporain.

De Simone, Anna Luigia (2015). «Vanessa Beecroft». Trione, Vincenzo (a cura di), *Codice Italia*. Roma: Gangemi, 128-30.

Demaria, Cristina (2003). *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*. Milano: Bompiani.

Doane, Mary Ann (1982). «Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator». *Screen*, 23(3-4), September-October, 74-88. DOI https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74.

Di Pietrantonio, Giacinto (a cura di) (2007). *Vanessa Beecroft. Disegni e Pitture. 1993-2007. Drawings and Paintings. 1993-2007 = Catalogo della mostra* (Bergamo, GAMeC, 9 maggio-29 luglio 2007). Milano: Mondadori.

Dumit, Joseph (2004). *Picturing Personhood. Brain Scans and Biomedical Identity.* Princeton; Oxford: Princeton University Press.

Durand, Gilbert [1964] (1989). *L'imagination symbolique*. Paris: Puf.

Eugeni, Ruggero (2013). «Il First person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico». *Reti, saperi, linguaggi*, IV, 2(2).

Foucault, Michel (1963). *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical.* Paris: Presses universit. de France. Trad. it.: *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo clinic*. Torino: Einaudi, 1969.

Franzini, Elio (2008). *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*. Milano: il Saggiatore.

Gioni, Massimiliano (2001). «Il potere delle immagini. Unicità e violenza nell'universo di Vanessa Beecroft». *Flash Art*, 34(228), giugno-luglio, 106-11.

Hickey, David (2001). «Vanessa Beecroft. Riflessi sulla pelle». *Flash Art*, 34(228), giugno-luglio, 104-5.

Jones, Amalia (1998). *Body art/Performing the Subject*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

Kellein, Thomas (ed.) (2004). *Vanessa Beecroft: Photographs, Films, Drawings*. Stoccarda: Hatje Cantz.

Kemp, Martin; Wallace, Marina (eds) (2000). *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Berkley; Los Angeles: Hayward Gallery-University of California Press.

Kevles, Betty Anne (1997). *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Lasch, Christopher (1984). *The Minimal Self. Psychic Survival in Troubled Times*. New York: W.W. Norton.

Macrì, Teresa (1997). *Il corpo postorganico*. Milano: Costa&Nolan.

Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Mulvey, Laura (1975). «Visual Pleasure in Narrative Cinema». *Screen*, 16(3), 6-18.

Newman, Emily L. (2018). *Female Body Image in Contemporary Art. Dieting, Eating Disorders, Self-Harm and Fatness*. New York: Routledge.

Nagy Hesse-Biber, Sharlene (2007). *The Cult of Thinness*. Oxford: Oxford University Press.

Olivares, Alessandra (2012). *Corpi di moda. Deborah Turbeville, Bettina Rheims, Vanessa Beecroft*. Milano: Museo Fotografia Contemporanea.

Perna, Raffaella (2013). *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*. Milano: Postemedia Books.

Perniola, Marco (1994). *Il Sex appeal dell'inorganico*. Torino: Einaudi.

Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di) (2016). *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Einaudi.

Reckitt, Helena (a cura di) (2005). *Arte e femminismo*. Londra: Phaidon.

Scudero, Domenico; Calò, Giorgia (2009). *Moda e arte dal decadentismo all'Ipermoderno*. Roma: Gangemi.

Spinazzè, Sabrina; Iamurri, Laura (a cura di) (2001). *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*. Milano: Meltemi.

Subrizi, Carla (2012). *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*. Milano: Postmedia Books.

Vagheggi, Paolo (2006). *Contemporanei. Conversazioni d'artista*. Milano: Skira.

Van Dijck, Jose (2005). *The Transparent Body. A Cultural Analysis of Medical Imaging*. Seattle: University of Washington Press.

Vettese, Angela (2010). *La protesi tecnologica come forma di camouflage*. Casarin, Chiara; Fornari, Davide (a cura di), *Estetiche del camouflage*. Milano: Et Al. Edizioni, 84-9.

Vergine, Lea (2000). *Il corpo come linguaggio. Body Art e storie simili*. Ginevra; Milano: Skira.

Verzotti, Giorgio; Cherubini, Laura (a cura di) (2007). *Idea. Disegno italiano degli anni novanta = Catalogo della mostra* (Roma, dicembre 2006-gennaio 2007; Torino, 1 febbraio-23 febbraio 2007). Milano: Silvana Editoriale.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

Orizzonti biopolitici nelle azioni performative di Marina Abramović e Regina José Galindo

Matteo Valentini
Università degli Studi di Genova, Italia

Abstract Through performative act the artist's body encounters many typologies of boundaries: the esthetic one, crossed in several moments in Art History, e.g. by the artists involved in Wiener Aktionismus; the politic one, exemplarily undermined by Marina Abramović *Rhythm 0*; the biological one, analyzed both by Stelarc in his posthuman experiments and by Regina José Galindo in performances such as *Exalatión*. This essay aims to give answers to the following questions: how do these encounters take place? What do they bring with them? Which is their very purpose?

Keywords Performance Art. Biopolitic. Agamben. Abramović. Galindo.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il corpo 'sacro' di Marina Abramović. – 3 Il corpo sociale di Regina José Galindo. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

Il concetto di 'biopolitica' si pone come rilevante chiave interpretativa di parte delle produzioni artistiche di Marina Abramović e di Regina José Galindo, due delle massime esponenti della *performance art* contemporanea. In particolare, a favore di questa tesi, verranno indicate le elaborazioni teoriche di 'homo sacer', 'potere sovrano' e 'campo', discusse da Giorgio Agamben a partire dal 1995 – in un contesto filosofico che si tenterà di delineare dalle sue origini –, quali punti di riferimento nella lettura delle opere artistiche citate. Verranno analizzate e confrontate le modalità con cui le due artiste costituiscono strutture biopolitiche, in alcuni casi, o le affrontano, in altri.

Si vedrà come Marina Abramović abbia utilizzato l'ultimo tassello della serie *Rhythm* (1973-1974), ossia *Rhythm 0*, per mettere in discussione la presenza e lo statuto dell'artista, attualizzando e ricreando la dinamica del 'campo', in cui, rispetto al pubblico, si pone alternativamente come sovrana (è lei, infatti, a costituirlo) e come 'nuda vita' 'uccidibile' e non sacrificabile. La messa in discussione del ruolo e del corpo dell'artista, il suo affidarsi a un elemento che è sempre più esterno e sempre meno controllabile man mano che si succedono le varie azioni, sono i punti centrali delle serie che, come noto, consta di cinque momenti: *Rhythm 10* (1973), *Rhythm 5* (1974), *Rhythm 2* (1974), *Rhythm 4* (1974) e, infine, *Rhythm 0* (1974).[1] In tutte le per-

1 L'autobiografia pubblicata nel 2016 dalla performer serba mette in discussione la storica datazione del 1974 riferita a *Rhythm 0*, spostandola al 1975. La confusione aumenta, peraltro, se si guarda agli apparati iconografici che corredano l'edizione americana

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-07-18
Accepted 2019-08-21
Published 2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Valentini, Matteo (2019). "Orizzonti biopolitici nelle azioni performative di Marina Abramović e Regina José Galindo". *Venezia Arti*, n.s., 28, 137-150.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/011

formance, Abramović si pone in condizione di alto stress fisico e psicologico, attraverso varie modalità, ma non prevede mai un coinvolgimento così radicale del pubblico come in quella che andremo a considerare.

Regina José Galindo, al contrario di quanto sostenuto da alcuni critici e storici dell'arte, non intende creare le condizioni per mutare il proprio corpo in un corpo 'sacro'. Con il suo lavoro tenta invece di proporre una visione dissenziente del proprio Paese natale, in cui tuttora vive, il Guatemala, il quale, anche dopo il termine della guerra civile che lo ha sconvolto dal 1960 al 1996, continua a vedere emergere manifestazioni e sintomi di uno stato d'eccezione permanente. Di fronte al proliferare degli omicidi di Stato, soprattutto di carattere etnico, Regina José Galindo raccoglie le violenze commesse contro le minoranze e gli inermi del suo Paese e, nelle sue performance, incarna una sorta di 'corpo sociale', tentando di costruire un nuovo 'dispositivo di visibilità', per dirla con Jacques Rancière, per rivendicare il sanguinoso passato del Guatemala e testimoniare la sua agghiacciante realtà.

2 Il corpo 'sacro' di Marina Abramović

Coloro che nel 1974 varcano la soglia della Galleria Studio Morra di Napoli per assistere alla terza performance italiana di Marina Abramović,[2] trovano la performer vestita di una maglia a maniche corte nera e un paio di pantaloni neri, in piedi davanti a un tavolo con sopra settantadue oggetti (tra cui alcuni aghi, una penna, una bombetta, un martello, una rosa, uno specchi, una pistola con accanto un proiettile) e un biglietto di istruzioni:

> There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. […] I am the object. During this period I take full responsibility. Duration: 6 hours (8pm-2am). Studio Morra, Naples.
>
> Sul tavolo ci sono 72 oggetti che possono essere usati a piacimento su di me. […] Io sono l'oggetto. Durante questo intervallo di tempo mi assumo ogni responsabilità. Durata: 6 ore (dalle 20 alle 02). Studio Morra, Napoli, 1975. (Abramović, 2016, 84; ed. or. 2016, 80)

Sono note e variamente narrate le modalità e le dinamiche che vedono il pubblico, inizialmente titubante, scegliere di dare semplicemente un bacio all'artista o di coprirle le spalle con uno scialle, per poi sviluppare un'aggressività, una tensione violenta e sessuale, che spinge alcuni degli uomini presenti – spesso sotto l'indicazione delle stesse mogli, ricorda Abramović nella sua autobiografia – a scriverle addosso; strapparle i vestiti; sollevarla, trasportarla di peso attraverso lo spazio, posizionarla su un tavolo e conficcare un coltello a pochi centimetri dalla sua vagina; bere il suo sangue dopo averle inciso la carne; prendere la pistola dal tavolo, caricarla e puntargliela al collo.

È nota, infine, la precipitosa fuga del pubblico dalla galleria al termine della performance, una volta che Abramović da marionetta alla mercé dei visitatori ritorna allo status di essere umano.

Per analizzare come *Rhythm 0* metta in discussione il ruolo e la dimensione estetica dell'artista, sembra appropriato servirsi di alcuni strumenti interpretativi forniti principalmente da Giorgio Agamben in *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*: l'individuo che può essere impunemente ucciso senza essere sacrificabile è l'*homo sacer*, mentre il 'sovrano' è il proclamatore unico di uno 'stato di eccezione', ossia di una sospensione della legge umana, all'interno del quale si sviluppa la sacertà.

È necessario, a questo punto, inserire alcune coordinate teoriche che introducano il concetto di 'biopolitica', da cui il saggio di Agamben prende le mosse, e ne traccino, almeno, la principale linea di sviluppo.[3] Se, come documenta Roberto Esposito, un ragionamento intorno alla biopolitica inizia a configurarsi a partire dal primo Novecento, soprattutto in area tedesca, è Michel Foucault a svilupparne per primo in maniera critica le radici e le implicazioni storiche, facendone il paradigma del potere moderno: con molti distinguo e molta cautela, egli situa la rivoluzione biopolitica all'interno della cosiddetta *âge classique*, che va dal 1453

del libro, tutti datati 1974, diversamente dall'edizione italiana che riportano al 1975 la data dello scatto. Per la datazione dell'opera farò dunque riferimento alla pubblicazione più recente a mia disposizione, ovvero il catalogo della mostra *The Cleaner* (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2018-20 gennaio 2019), che ambienta l'azione nell'anno in cui è convenzionalmente situata, ossia il 1974.

2 Si fa riferimento a *Rhythm 10*, eseguita nel 1973 alla Galleria Borghese di Roma, e a *Rhythm 4*, eseguita nel 1974 alla Galleria Diagramma di Milano.

3 In questa operazione mi servirò di tre fonti in particolare: Esposito 2004, Montani 2007, Campa 2015.

al 1789, ossia dalla caduta di Costantinopoli allo scoppio della Rivoluzione francese. Essa consisterebbe nel passaggio dal potere sovrano a quello biopolitico, passaggio che Foucault, ne *La volontà di sapere*, riassume così:

> On pourrait dire qu'au vieux droit de faire mourir ou de laisser vivre s'est sub stitué un pouvoir de faire vivre ou de rejeter dans la mort.
>
> Si potrebbe dire che al vecchio diritto di far morire o di lasciar vivere si è sostituito un potere di far vivere o di respingere nella morte.[4]

Da un'epoca, come quella premoderna, in cui i sudditi conoscono il potere quasi arbitrario del sovrano, senza però alcun controllo dall'alto nei confronti della loro vita, si giunge a una condizione, quella moderna, in cui le leggi e i diritti civili e politici intervengono a separare l'influenza del potere dalle proprietà ed esistenze dei cittadini, ma diventa stringente il controllo amministrativo sulle attività del loro corpo e sui loro processi vitali (andando a riguardare, per esempio, la salute, l'alimentazione, la sessualità, l'istruzione, l'igiene). Nella prospettiva foucaultiana, la medicalizzazione e il rafforzamento del 'corpo-macchina' e del 'corpo-specie' dei cittadini hanno risultati ambivalenti: se, da una parte, essi contribuiscono all'effettivo miglioramento delle generali condizioni di vita, dall'altra, lavorano con l'obiettivo di sostenere e, soprattutto, controllare il corpo sociale nella sua crescita economica e produttiva.

Tornando a *Homo sacer*, la principale discontinuità che Giorgio Agamben pone rispetto al pensiero di Foucault riguarda la periodizzazione proposta dal filosofo francese: secondo Agamben, infatti, la biopolitica è indistricabilmente unita al potere sovrano, fin da Aristotele, che promuove, all'interno della città, la trasformazione del vivere (*zoé*) in vivere bene (*bíos*) e, quindi, la politicizzazione della 'nuda vita'. La coppia oppositiva alla base della politica occidentale, così, non sarebbe composta, come tradizionalmente inteso, da amico e nemico, ma da esistenza politica e 'nuda vita', da ciò che è incluso nella società e ciò che ne è escluso, laddove la 'nuda vita' è la vita sopprimibile e non sacrificabile dell'*homo sacer*,

> un'oscura figura del diritto romano arcaico, in cui la vita umana è inclusa nell'ordinamento unicamente nella forma della sua esclusione (cioè della sua assoluta uccidibilità).[5]

Ciò che caratterizza la politica moderna, dunque

> non è tanto l'inclusione della *zoé* nella polis, in sé antichissima, né il fatto che la vita come tale divenga un oggetto eminente dei calcoli e delle previsioni del potere statale; decisivo è piuttosto il fatto che, di pari passo al processo per cui l'eccezione diventa ovunque la regola, lo spazio della nuda vita, situato in origine al margine dell'ordinamento, viene progressivamente a coincidere con lo spazio politico, e esclusione e inclusione, esterno e interno, *bíos* e *zoé*, diritto e fatto entrano in una zona di irriducibile indistinzione.[6]

In questo modo il cittadino moderno è riportato allo stato di 'nuda vita' e il potere, che trova la sua essenza solamente nel corso del cosiddetto 'stato d'eccezione' – ossia quando, per cause difensive, le leggi vengono sospese –, diventa sovrano di fronte alla 'nuda vita', cioè esattamente nel momento in cui è biopotere. Introdurre la citazione

> Sovrana è la sfera in cui si può uccidere senza commettere omicidio e senza celebrare un sacrificio e sacra, cioè uccidibile e insacrificabile, è la vita che è stata catturata in questa sfera.[7]

Concentrandosi sulla declinazione nazionalsocialista della biopolitica, sotto cui lo stato di eccezione smette di essere riferito a uno stato temporaneo e diviene la norma,[8] Agamben individua nel campo di concentramento e sterminio l'assetto spaziale dello stato d'eccezione (e il paradigma dello spazio politico moderno, quando la politica diventa biopolitica):

> in cui non solo la legge è integralmente sospesa, ma, inoltre, fatto e diritto si confondono senza residui. […] I suoi abitanti sono stati spogliati

4 Foucault in Esposito 2004, 28; ed. or. 1976, 181.

5 Agamben 1995, 12.

6 Agamben 1995, 12.

7 Agamben 1995, 92.

8 Agamben ricorda il decreto *Verordnung zum Schutz von Volk und Staat*, emanato il 28 febbraio 1933, che sospende fino alla caduta del Reich gli articoli della costituzione concernenti la libertà personale, di riunione e di espressione, l'inviolabilità del domicilio e il segreto epistolare e telefonico (Agamben 1995, 187).

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

> di ogni statuto politico e ridotti integralmente a nuda vita.[9]

Individuando l'essenza del campo nella materializzazione dello stato di eccezione, egli lo solleva dalla specificità della Shoah, così come dall'entità dei crimini che vi sono commessi, e, pensando ai campi di concentramento e di stupro etnico nell'ex Jugoslavia, agli spazi in cui vengono ammassati gli immigrati clandestini prima di essere rimpatriati e ad alcune periferie delle città contemporanee, lo definisce:

> localizzazione senza ordinamento, […] spazio permanente di eccezione, […] matrice nascosta della politica in cui viviamo, […] nuovo *nomos* biopolitico del pianeta.[10]

Tornando a *Rhythm 0*, si può definire campo anche quello che Marina Abramović delinea all'interno della Galleria Studio Morra, ponendosi come oggetto inanimato e liberamente manipolabile nelle mani e negli occhi dei visitatori (Jean-Luc Nancy afferma che la spinta prima a un atto violento non sia tanto lo sviluppo di un eccesso di forza, quanto la creazione di una manifestazione della violenza, in ultima analisi di un'immagine)[11] e creando, così, le condizioni prima estetiche e poi etiche per una sospensione del diritto e delle basilari consuetudini che reggono i rapporti fra persone. Le potenzialità 'etiche' aggressive e represse del pubblico napoletano vengono liberate e legittimate all'interno di un recinto estetico, sospeso rispetto alle leggi del mondo quotidiano e giustificato dallo spazio della galleria, rendendo difficoltoso il discernimento tra atto criminale e atto artistico. Come sostiene Erika Fischer-Lichte

> Auch diese Entgegensetzung läßt sich angesichts vieler Aufführungen von Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren nicht aufrechterhalten. Immer wieder wird hier der Zuschauer in eine Situation hineinmanövriert, in der er Entscheidungen treffen, in der er handeln muß. Er trägt ebenfalls Verantwortung für die Situation, die entstanden ist, und nicht nur der Künstler. […] In solchen Aufführungen ist das Ästhetische nicht ohne das Ethische zu denken. Das Ethische stellt hier vielmehr eine konstitutive Dimension des Ästhetischen dar.
>
> Questa opposizione [tra estetica ed etica], sulla scorta di molti spettacoli teatrali e della *performance art* dagli anni sessanta in poi, non può più essere mantenuta. Lo spettatore è continuamente incanalato in una situazione nella quale è costretto a prendere decisioni e ad agire in prima persona. Anche lui, non solo l'artista, diventa responsabile della situazione che si produce. […] In questi spettacoli non è più possibile concepire l'estetico come separato dall'etico: l'etico rappresenta piuttosto una dimensione costitutiva dell'estetico.[12]

Ambivalente è pure il ruolo di *homo sacer* e di individuo sovrano all'interno di *Rhythm 0*, perché è la stessa Abramović a proclamare e a cancellare lo stato e lo spazio d'eccezione, prima sottoponendosi alla tortura del pubblico, poi imponendosi come sua sovrana: alla cessazione della performance, quando le tracce delle ferite inflitte fanno la loro comparsa all'interno di un ritrovato universo civico, nessuno riesce a sopportare la vista e la presenza del corpo di Abramović, specchio del processo brutale e disgustoso appena avvenuto. Il rapporto simmetrico che lega *homo sacer* e sovrano, vittima e carnefice, diventa poroso, così come lo spazio che lo contiene.[13] Questa porosità è ancora più esplicita se si avvicina la performance di Abramović a una delle prime azioni di Yoko Ono, *Cut Piece*, eseguita per la prima volta a Kyoto nel 1964: l'artista giapponese è semisdraiata su una piattaforma rialzata, vestita di nero e con un paio di lunghe forbici davanti a sé. Le istruzioni che fornisce al pubblico sono chiare: una alla volta, le persone possono salire vicino a lei e tagliarle via un lembo di vestito, fino alla fine della performance, che avviene a discrezione dell'artista. È inte-

9 Agamben 1995, 190-1.

10 Agamben 1995, 197-8.

11 Nancy 2002.

12 Fischer-Lichte 2012, 295-6; ed. or. 2004, 299.

13 Scrive, a proposito, Rachel Rosenthal:
«In performance art, the audience, from its role as sadist, subtly becomes the victim. It is forced to endure the artist's plight emphatically or to examine its own response of voyeurism and pleasure, or smugness and superiority […] In any case, the performer holds the reins […] The audience usually 'gives up' before the artist».
(Nella *performance art*, il pubblico viene sottilmente costretto a passare dal ruolo del sadico al ruolo della vittima. È costretto a sopportare pazientemente lo strazio dell'artista o a tematizzare la propria reazione di piacere voyeuristico, il proprio compiacimento e il proprio senso di superiorità […]. In ogni caso è l'artista a tenere le redini […] il pubblico, in genere, si 'arrende' prima dell'artista) (Rosenthal in Fischer-Lichte 2012, 28; ed. or. Rosenthal 1981-2, 24).

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

ressante notare quanto le due azioni, al di là delle evidenti analogie, divergano sotto certi punti di vista: nonostante l'elevato grado di violenza che sotterraneamente viene generato durante l'azione, il pubblico di *Cut Piece* è necessariamente molto più disciplinato rispetto a quello di *Rhythm 0* e la situazione si trova a essere, in generale, sotto un maggior controllo. Innanzitutto, è da rilevare il fatto che nell'azione di Yoko Ono l'unico strumento a poter essere utilizzato sia un paio di forbici, contro i 72 messi a disposizione del pubblico napoletano – e questo va specificato non tanto per esaltare il rischio corso da Abramović, quanto per sottolineare l'imprevedibilità dell'azione. Come scrive Frazer Ward:

> It is very important that the objects on the table were not only dangerous or threatening, so that the aggression toward Abramović and the violence that developed were not the only possible outcome. It is possible, after all, to imagine another version in which Abramović is tickled or massaged or fed cake for six hours, or one in which audience members enact their own dramas in front of her.[14]

> È molto importante che gli oggetti sulla tavola non fossero solo pericolosi o minacciosi, così che l'aggressione verso Abramović e la violenza che si sviluppò non fossero gli unici esiti possibili. È possibile, dopotutto, immaginare un'altra versione in cui Abramović è solleticata o massaggiata o cibata con torta per sei ore, oppure una in cui i membri del pubblico inscenassero i propri drammi di fronte a lei.

In secondo luogo, Ono ha una maggiore presa sull'azione poiché ne decide la durata mentre questa si compie: tale fattore è decisivo per arginare l'eventuale violenza del pubblico, così come il fatto, in terzo luogo, che ogni visitatore sia costretto ad affrontare l'artista da solo, esposto alla vista di tutto il resto del pubblico. Al contrario, Abramović, pur essendo leggermente discosta dalle persone che occupano la galleria, si pone sul loro stesso piano, contribuisce non tanto a rompere, quanto piuttosto a portare all'estremo, per criticarlo, il diaframma estetico posto tra l'opera d'arte (o, in questo caso, l'artista) e il pubblico. Come *l'homo sacer* di Agamben, in *Rhythm 0* Abramović è inclusa nello spazio comunitario unicamente nella forma della sua esclusione.

3 Il corpo sociale di Regina José Galindo

Sono diverse le occasioni in cui i lavori più crudi di Regina José Galindo vengono legati al concetto di corpo e spazio sacro. Facendo riferimento ai prigionieri di Guantánamo in quanto manifestazioni contemporanee di *homines sacri*, lo storico dell'arte e critico Carlos Jiménez Moreno, per esempio, scrive:

> Regina José Galindo no es para nada ajena a esa condición extrema, tal y como nos lo ha hecho saber con todas las acciones en las que ha dejado constancia que no le queda más que su cuerpo porque su cuerpo está expuesto y al alcance de la mano de los mismos que pueden infligir a los *homo sacer* de su tiempo, los mismos flagelos y las mismas terribles humillaciones que ella con su propria mano se infringe.

> Regina José Galindo non è per niente estranea a questa condizione estrema, come sappiamo da tutte le azioni in cui ha lasciato la prova che non le rimane altro che il suo corpo, perché il suo corpo è esposto a rischi ed è alla portata di mano degli stessi che possono sottomettere l'*homo sacer* del suo tempo, del nostro tempo, gli stessi flagelli e la stessa terribile umiliazione che lei con le sue stesse mani si infligge.[15]

Nel breve saggio *Regina José Galindo. La ripetizione come azione di resistenza,* Marco Scotini scrive a proposito delle azioni in cui la pratica della performer raggiunge livelli parossistici di autolesionismo (in *No perdemos nada con nacer* viene abbandonata nuda in una discarica dentro un sacco per l'immondizia; in *Himenoplastia* si sottopone a un'operazione chirurgica di ricostruzione dell'imene; in *Limpieza social* un violento getto d'acqua tormenta il suo corpo fino allo sfinimento):

> Il corpo che Regina Galindo mette in scena è […] sempre quello di un individuo giuridicamente inclassificabile, ridotto a pura forma di vita, al-

14 Ward 2012, 123.

15 Jiménez Moreno in Pisani 2011, 82; ed. or. Jiménez Moreno in Pisani 2011, 34.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 137-150
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

> la contingenza del corpo o a quella della pelle. [16]

Quella che pare emergere è dunque un'equazione in cui violenza e corpo sacro sono strettamente collegati: laddove il corpo dell'artista viene brutalizzato, ecco che immediatamente diventerebbe *sacer*, nuda vita. Come però si è visto nel paragrafo precedente, la condizione di *homo sacer* necessita di precise condizioni che la inverino e in nessuna delle sue opere Regina José Galindo sembra interessata a porle: pur esponendosi a rischi indicibili, la performer guatemalteca cerca qualcosa di diverso rispetto alla messa in atto della sacertà e, a questo punto, è forse utile ricordare il contesto in cui si è sviluppato, e da cui ancora trae linfa, il suo lavoro.

Regina José Galindo nasce nel 1974 in Guatemala, nel mezzo di una guerra civile iniziata nel 1960 che vede contrapposti l'Unità Rivoluzionaria Nazionale del Guatemala (URNG) e le forze del governo guatemalteco, imposto e appoggiato dagli Stati Uniti successivamente al colpo di Stato del 1954. Le violenze sistematiche, a danno soprattutto di civili inermi, perpetrate durante il conflitto da parte dell'esercito regolare e dalle PAC (Patrullas de Autodefensa Civil: gruppi paramilitari con le stesse funzioni delle truppe governative), danno forma a quello che Pietro Montani definisce, riprendendo Agamben:

> la logica biocratica del campo di sterminio [la quale] è ricomparsa e ricompare di continuo, negli spazi, fisici e giuridici, in cui più apertamente il biopotere mostra il suo volto mortifero.[17]

Gli stupri, le torture, l'estrazione di feti dai ventri delle donne incinte, le sparizioni, le esecuzioni di massa, le deportazioni in strutture controllate da militari ('Aldeas Modelo') sono tutte sfaccettature del sistematico sterminio della popolazione Maya, accusata di appoggiare i guerriglieri.[18]

Nel 1996, quando si arriva alla firma degli accordi di pace, si palesa una nuova, grave problematica, evidenziata da Galindo in un'intervista a cura di Clare Carolin:

> muchos de los implicados o afectados por la guerra se unieron a pandillas con actividades criminales. Como consecuencia, la Guatemala contemporánea tiene uno de los índices de homicidios más altos de América Latina, con altos índices de femicidio.

> molte delle persone coinvolte nella guerra o danneggiate dalla stessa passarono a una attività criminale per bande. Di conseguenza il Guatemala contemporaneo ha uno dei più alti tassi di omicidio dell'America Latina, particolarmente elevati per quanto riguarda gli omicidi di donne.[19]

Quello che descrive Galindo in una delle sue interviste è piuttosto significativo in questo senso:

> Las cosas en Guatemala no son como el los primeros años del conflicto cuando se arremetió contra la clase intelectual. No, las cosas son muy distintas. Si siento miedo, es el miedo o temor que siente cualquier guatemalteco, haga lo que haga, sea profesor, comerciante, o artista. Es el temor de vivir en un país sin justicia, el vivir en constante tensión por lo que te puede pasar a ti o a algún miembro de tu familia. Miedo a ser asaltado, o peor aún, de ser asesinado en el intiento. ¿Con que ojos me ve el gobierno? No me ve, yo no existo para ellos. La realidad

16 Scotini in Savorelli 2006, 11.

17 Montani 2007, 15.

18 La pubblicazione nel 1998 di *Guatemala Nunca Más. Informe de Proyecto Interdiocesano de la Recuperación de la Memoria Histórica de Guatemala*, un corposo dossier, a cura dell'Ufficio Diritti Umani dell'Arcivescovato di Città del Guatemala, in cui sono raccolte testimonianze di sopravvissuti ed ex combattenti e approfonditi diversi aspetti della guerra civile, è fondamentale per tracciare le dimensioni di quello che si presenta, a tutti gli effetti, come un genocidio: 250.000 morti, 50.000 desaparecidos, 1.000.000 di esiliati e rifugiati, 200.000 orfani, 40.000 vedove, decine di migliaia di casi di violenza sessuale e tortura. Un indicatore della dirompenza di questa pubblicazione è l'omicidio del coordinatore della ricerca, il vescovo di Città del Guatemala, Monsigor Juan Gerardi, avvenuta a due giorni dalla presentazione alla stampa del documento. L'intero dossier, in lingua spagnola, è consultabile online: `http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeREMHI-Tomo1.htm` (2019-11-19). In un'intervista ad *Artribune*, Regina José Galindo si sofferma sull'importanza fondamentale di questa pubblicazione per la sua formazione d'artista e di essere umano: «Ho un ricordo di una domenica mattina durante la quale era stato inserito nel quotidiano locale un riassunto del *progeto Rehmi* [Recuperación de la Memoria Histórica] e leggere le atrocità che sono state commesse dall'esercito è stato come ricevere una vera secchiata d'acqua fredda. Io sapevo che c'era stata una guerra nel mio Paese, sapevo che l'esercito aveva assassinato gli indigeni, però leggere le testimonianze, una a una, è stata un'esperienza lacerante. Mi ci è voluto molto tempo per riavermi dall'immagine di queste tragedie. All'epoca io ero già adulta, e questo mi causa una certa vergogna. Ma essere informata della verità proprio durante i tuoi 20-22 anni è comunque un colpo duro. Ho sentito molta colpa, molta rabbia, molta impotenza.» `https://www.artribune.com/attualita/2014/02/estoy-aqui-intervista-con-regina-jose-galindo/` (2019-11-19).

19 José Galindo in Pisani 2011, 87; ed. or, José Galindo in Carolin 2011, 216.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 1 Regina José Galindo, *Perra*. Performance, 2005. Prometeogallery. Milano. © Kika Karadi

> es que nuestras acciones artísticas, en medio de una realidad como la que se vive en Guatemala, pasan casi desapercibidas. Lo que importa allí es sobrevivir.[20]
>
> Le cose in Guatemala non sono più come durante i primi anni del conflitto, quando il potere si scagliò contro la classe intellettuale. No, le cose sono molto diverse ora. Se ho paura, è la paura o il timore che sente qualsiasi guatemalteco, qualsiasi cosa faccia, che sia professore, commerciante o artista. È il timore di vivere in un paese senza giustizia, di vivere in una situazione di costante tensione per quello che può succedere a sé o a qualche membro della propria famiglia. Paura di essere rapinati o, peggio ancora, di essere assassinati durante una tentata rapina. Con quali occhi mi vede il governo? Non mi vede proprio; per loro non esisto. La realtà è che le nostre azioni artistiche, in mezzo ad una realtà come quella che si vive in Guatemala, passano quasi inosservate. Ciò che importa è sopravvivere.

In una situazione che si configura di per sé come uno stato d'eccezione[21] – «Aqui sólo se muere|Aqui sólo se mata» (Qui si muore soltanto | Qui si uccide soltanto)[22], scrive Galindo in uno dei suoi componimenti poetici –, la performer guatemalteca non allestisce nuove occasioni per mettere in discussione il proprio stato di cittadina, ma, con modalità che verranno indagate tra poco, prende su di sé violenze e ingiustizie perpetrate nel proprio Paese ai danni delle categorie più deboli e le rimedia attraverso il proprio corpo, che diviene un corpo sociale, quasi più volenteroso di espiare una colpa, un peso personale, che di denunciare o di insegnare qualcosa al pubblico:

> Hay un mundo de diferencia entre ser una artista con una clara posición política y ser una activista [...] si hubiera querido ser una activista, hubiera seguido los passos de mi padre convirtiéndome en un abogado trabajando con derechos humanos. No estaría perdiendo mi tiempo siendo una artista que viste de activista.
>
> C'è una grande differenza tra essere un'artista con una sua posizione politica ed essere un'attivista. [...] Se avessi voluto essere un'attivista avrei continuato a seguire le orme di mio padre e sarei diventata un avvocato che si occu-

20 José Galindo in Savorelli 2006, 31; ed. or. José Galindo in Savorelli 2006, 31.

21 Joy Agner, in un reportage pubblicato il 14 maggio 2008 sul sito del NACLA (North American Congress on Latin America), mostra come, in Guatemala, i trattati di pace del 1996 non abbiano per nulla modificato l'atteggiamento del governo nei confronti delle minoranze etniche e dei suoi nemici interni: a quanto afferma l'autrice, gli omicidi e le violenze da parte dello Stato continuerebbero imperterriti e sarebbero coperti da uno spesso velo di impunità e menzogne. Per il reportage: `https://nacla.org/news/silent-violence-peace-guatemala#_ftn7` (19/11/2019-11-19).

22 Savorelli 2006, 171.

> pava di diritti umani. Non sarei stata a sprecare il mio tempo come un'artista con la maschera d'attivista.[23]

Dunque, quando Galindo, nel 2005, alla Prometeogallery di Milano, incide sulla propria gamba la scritta 'PERRA', ossia 'CAGNA', non umilia il suo corpo né lo vittimizza, ma ne prende possesso, marchiandolo e dirottando un insulto sessista in una dichiarazione di forza,[24] ne eccede i limiti fino a incarnare tutti quei cadaveri di donne sudamericane sfregiati e utilizzati come messaggi tra bande rivali **[fig. 1]**.

Allo stesso modo, nel gennaio del 2018, sempre alla Prometeogallery, Galindo porta *S.O.S.*, un'azione ispirata alla violenza sulle donne: il pubblico comincia a entrare alla spicciolata nella galleria, dove è anche allestita una piccola personale dell'artista, e aspetta l'inizio della performance. Piano piano, nell'attesa crescente, ognuno comincia a sentire un rumore ovattato ma regolare sul fondo del diffuso cicaleccio: Galindo è nascosta completamente dietro una tramezza della galleria e vi bussa con una frequenza più o meno alta, andando a diffondere una richiesta di soccorso in alfabeto Morse che non interrompe le relazioni sociali 'da inaugurazione' e non è, quindi, quasi in alcun modo raccolta se non con una distratta e fugace curiosità. Il divenire medium da parte dell'artista, che cerca di diffondere un messaggio di emergenza relativo al femminicidio, sottende anche un'efficace metafora dell'incuranza con cui questo problema viene percepito e affrontato.[25] Già in una delle sue prime performance, *El dolor en un pañuelo* del 1999, l'artista cerca di incorporare e ritrasmettere le violenze di genere nel suo Paese, facendo proiettare sul suo corpo, nudo e legato a un letto verticale, articoli di quotidiani su assassinii di donne guatemalteche: l'informazione, solitamente scorporata dall'esperienza e tesa a «das pure An-sich des Geschehenen zu übermitteln»[26] (a comunicare il puro in-sé dell'accaduto), viene riportata a un contesto unitario che rende queste storie non una carrellata di notizie, ma un'esperienza focalizzata su un unico contesto.

Il corpo legato a un letto è una figura ricorrente nel lavoro di Galindo, che richiama le violenze subite durante il periodo della guerra civile dalle donne Maya, su cui i soldati dell'esercito regolare mettevano in atto una vera e propria strategia controrivoluzionaria, conoscendo o sospettando l'appartenenza all'URNG degli uomini a loro legati. In *Mientras, ellos siguen libres* del 2007 l'artista, all'ottavo mese di gravidanza, si fa legare a una branda di ferro con veri cordoni ombelicali **[fig. 2]**.

Alla documentazione fotografica della performance sono allegate alcune testimonianze, tratte da *Guatemala. Memoria del silencio* (1999), risultato dell'imponente lavoro di ricerca della *Comisíon para el Esclarecimento Histórico*, costituita subito dopo i trattati di pace, su mandato delle Nazioni Unite, con l'obiettivo di far luce sugli abusi, le violenze e le violazioni dei diritti umani messe in atto durante la guerra civile:

> Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé.
>
> Mi legarono e mi bendarono gli occhi, ero al terzo mese di gravidanza, misero i loro piedi sul mio corpo per immobilizzarmi. Mi hanno chiuso in una piccola stanza senza finestre. Improvvisamente sono entrati nella stanza, mi picchiarono e mi violentarono. Ho cominciato a sanguinare tanto, in quel momento ho perso il mio bambino.[27]

È interessante che Fernando Castro Flórez, nelle prime battute del suo articolo *Le incarnazioni atroci di Regina José Galindo*, faccia riferimento alla riappropriazione della performance di fine XX secolo

> en el que no es tan decisiva la apología de la 'vida' que era canónica en los años setenta, sino una conciencia de la diferencia, de la demora e incluso de la decepción.
>
> nella quale non è più tanto importante l'apologia della 'vita' tipica degli anni Settanta, ma

23 José Galindo in Pisani 2011, 94 ; ed. or. José Galindo in Carolin 2011, 223.

24 In un'altra sua poesia, Galindo scrive: «Soy una perra | una perra enferma | el mundio mordió mi corazón | y me contagió su rabia» (Savorelli 2006, 169) (Sono una cagna | una cagna malata | il mondo mi ha morso il cuore | e mi ha infettato con la sua rabbia).

25 L'opera ne ricorda un'altra messa in atto nel 2005 alla 51ª Biennale di Venezia, *Golpes*, che vede l'artista chiusa in un cubo, nascosta agli occhi del pubblico, infliggersi un colpo per ogni femminicidio avvenuto in Guatemala dal primo gennaio al 9 giugno 2005.

26 Benjamin 2014, 93; ed. or. Benjamin 1974, 611.

27 Pisani 2011, 196; ed. or. Comisión para el Esclarecimiento Histórico 1999, 53.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 2 Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres*. Performance, 2007. Edificio de Correos. Ciudad de Guatemala. © David Pérez

> una coscienza della differenza, del ritardo e anche della disillusione.[28]

Nelle opere di Galindo, infatti, non è mai ricercato il mimetismo o la riappropriazione totale della violenza: è sempre presente, invece, la consapevolezza di essere in differita rispetto alle situazioni ri-mediate, principalmente a causa di una diversa appartenenza etnica e sociale (Galindo appartiene fin dalla nascita al mondo della medio-piccola borghesia cittadina, quasi indifferente, nonostante la tensione percepita, alla guerra che si consuma prevalentemente nelle zone rurali). Anche per questo motivo non è esatto parlare del suo corpo come di un corpo sacro, sottoposto allo stesso trattamento dei prigionieri di Guantánamo o delle indigene durante la Guerra civile: la performer trascende i limiti della propria identità per incorporare le storie delle vittime, ma in un percorso che da lei va a loro, e torna indietro.

A interessarla sono anche i limiti sociali e politici del proprio Paese, che saggia in almeno due occasioni. In *Angelina*, risalente al 2001, l'artista per un mese svolge tutte le sue usuali attività quotidiane a Città del Guatemala travestita da domestica: qui non si tratta di ri-mediare una violenza, né di impersonare qualcuno di specifico, anzi al centro di quest'azione sta proprio la spersonalizzazione che la divisa da domestica – un'occupazione tanto diffusa quanto poco rispettata – porta con sé:

> The artist was banned access to mundane places such as restaurants and shop as much as popular markets and was always reserved to a secondary position, when taken for the maid of whomever she was with.
>
> All'artista è stato vietato l'accesso a luoghi banali come ristoranti e negozi, così come a mercati popolari, ed è sempre stata messa in secondo piano, quando scambiata per la domestica di chiunque la accompagnasse.[29]

Angelina si configura essenzialmente come una perlustrazione critica dei confini sociali che segnano la società guatemalteca. Un'intenzione del tutto diversa anima, due anni dopo, *¿Quién puede borrar las huellas?* **[fig. 3]**, scaturita dalla sentenza della Corte Costituzionale che permette la candidatura a presidente del Guatemala del generale Efrain Rios Montt, figura centrale del Fronte Repubblicano Guatemalteco (FRG), che nel 2013 sarebbe stato condannato a ottanta anni di carcere per genocidio e crimini contro l'umanità (una sentenza poi annullata per irregolarità dalla Corte Costituzionale guatemalteca). Appresa la notizia, Galindo decide di manifestare il proprio disappunto e, contestualmente, di rievocare le persone sterminate dall'ex dittatore, attraverso un'azione urbana: immergendo regolarmente i piedi in una bacinella piena di sangue umano, la performer percorre il tratto di strada che unisce la Corte Costituzionale al Palazzo Nazionale del Guatemala. Un'azione che trasfigura il volto della città, segnandolo con tracce memoriali postume.

La sospensione del corpo tra la vita e la morte

28 Castro Flórez in Pisani 2011, 66; ed. or, Castro Flórez in Pisani 2011, 17.

29 Emiliano Valdés in Savorelli 2006, 184.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 137-150
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 3 Regina José Galindo, *¿Quien puede borrar las huellas?* Performance, 2003. Ciudad de Guatemala. © Victor Pérez

è l'ultima delle condizioni liminali da prendere in considerazione nel lavoro di Regina José Galindo. Diverse sono le performance in cui l'artista procede a un graduale avvicinamento estetico verso il cadavere. Oltre alla già citata *No perdemos nada con nacer* (2000), in *Tanatosterapia* del 2006, per esempio, viene truccata da una professionista specializzata nella preparazione delle salme durante l'inaugurazione della mostra *Migraciones* al Centro de Cultura Hispánica di Città del Guatemala. Più interessanti ancora sono le azioni dove il corpo è ridotto a oggetto immobile, inerte e incosciente, tramite l'assunzione di farmaci o anestetici. A partire da *Valium 10* (2000), in cui 10 milligrammi di Valium vengono iniettati nell'organismo dell'artista, che resta sedata in una stanza del Museo Ixchel, si passa a *Reconoscimiento de un cuerpo* del 2008, dove Galindo è anestetizzata, stesa su un lettino e coperta da un telo bianco che il pubblico può decidere se alzare o meno per procedere al suo riconoscimento, per finire con *Exalatión*, portata al PAC di Milano nel 2014: la performer è sedata e gli spettatori le si avvicinano uno alla volta per tenerne sotto controllo il processo vitale, ponendole sotto il naso uno specchietto che il respiro per qualche secondo appanna. Dando per scontato il radicamento di queste azioni nell'instabile universo guatemalteco che si è avuto modo di illustrare sopra, quello che interessa di queste azioni è il legame che sembrano avere con quanto afferma, di nuovo, Agamben a proposito della politicizzazione della morte e della sua ridefinizione nell'età contemporanea. Il filosofo rileva una messa in discussione dei tradizionali metodi teratologici a seguito dei crescenti progressi della medicina. Grazie allo sviluppo delle tecniche di rianimazione, ad esempio, può accadere che un individuo considerato cerebralmente morto continui a respirare:

> Non è […] possibile sottrarsi all'impressione che l'intera discussione si avvolga in contraddizioni logiche inestricabili e che il concetto 'morte', lungi dall'essere divenuto più esatto, oscilli da un polo all'altro nella più grande indeterminazione, descrivendo un circolo vizioso addirittura esemplare. Da una parte, infatti, la morte cerebrale viene sostituita come unico criterio rigoroso alla morte sistemica o somatica, considerata ora come insufficiente; dall'altra, però, è ancora quest'ultima che, in modo più o meno consapevole, è chiamata in causa a fornire il criterio decisivo.[30]

Dopo aver portato «l'esempio perfetto di questa fluttuazione della morte»,[31] che è il caso di Karen Quinlan, tornata a respirare naturalmente dopo l'interruzione della respirazione artificiale, pur restando in coma, Agamben conclude:

> È evidente che il corpo di Karen Quinlan era entrato, in realtà, in una zona di indeterminazione, dove le parole 'vita' e 'morte' avevano perso il loro significato e che, sotto questo aspetto almeno, non è troppo dissimile dallo spazio di eccezione in cui abita la nuda vita. Ciò significa che oggi […] vita e morte non sono propriamente concetti scientifici, ma concetti politici, che, in quanto tali, acquistano un significato preciso solo attraverso una decisione.[32]

Esclusivamente da questo punto di vista biopoli-

30 Agamben 1995, 181.
31 Agamben 1995, 182.
32 Agamben 1995, 183.

tico, Regina José Galindo pone se stessa in un'indeterminata e poco controllabile dimensione di soglia, per riflettere sullo statuto dell'individuo 'sacro' contemporaneo: infatti, nelle altre sue azioni, non solo in quelle qui ricordate, la presenza di volontari, le norme di sicurezza e il controllo garantito da parte dell'apparato istituzionale che la circonda, impediscono di pensare alla creazione di uno stato di eccezione, quanto piuttosto a un dirottamento di violenze già perpetrate, vale a dire a una costruzione di un nuovo 'dispositivo di visibilità', come lo chiamerebbe Jacques Rancière. Nello *Spettatore emancipato*, il filosofo francese introduce la finzione come nodo di congiunzione tra estetica e politica: la finzione non sarebbe la creazione di un mondo immaginario, quanto piuttosto un lavoro che modifica i rapporti tra il reale e il suo significato, mostrandosi in grado di leggerlo e interpretarlo in modo nuovo. La realtà sarebbe, così, sempre oggetto di una finzione, ossia di una costruzione dello spazio che, nelle sue declinazioni politiche o estetiche, la scava, la frammenta e la ridisegna. Il dispositivo di visibilità (il sistema di informazione, per esempio) è, invece, lo strumento della finzione che assembla parole e forme visibili, creando un senso comune, un modo condiviso di percepire gli avvenimenti, gli oggetti, le persone. Scrive Rancière:

> le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions. Les pratiques de l'art ne sont pas des instruments qui fournissent des formes de conscience ou des énergies mobilisatrices au profit d'une politique qui leur serait extérieure. Mais elles ne sortent pas non plus d'elles-mêmes pour devenir des formes d'action politique collective. Elles contribuent à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable. Elles forgent contre le consensus d'autres formes de 'sens commun', des formes d'un sens commun polémique.
>
> Il rapporto tra arte e politica dell'arte alla politica non è un passaggio dalla finzione alla realtà, ma un rapporto tra due maniere di produrre finzioni. Le pratiche dell'arte non sono strumenti che forniscono forme di coscienza o energie suscettibili di creare un movimento a vantaggio di una politica che sarebbe loro esterna. Ma non escono neppure da loro stesse per diventare forme dell'azione politica collettiva [e per questo Galindo respinge con fermezza l'attributo di 'attivista', NdA]. Esse contribuiscono a disegnare un nuovo paesaggio del visibile, del dicibile, del fattibile. Forgiano contro il consenso diverse forme di 'senso comune', forme di un senso comune polemico.[33]

Le immagini intollerabili scaturite dalle testimonianze delle donne indie torturate e stuprate durante la guerra civile vengono assunte da Galindo, per esempio all'interno di *Mientras, ellos siguen libres*, e inserite all'interno di un nuovo dispositivo di visibilità, che si oppone al dispositivo creato e utilizzato dalla comunicazione governativa e militare guatemalteca, la quale nega fermamente l'esistenza di un qualsiasi genocidio.

Nel capitolo intitolato 'L'immagine intollerabile', Rancière contesta lo spostamento dall'intollerabile nell'immagine all'intollerabile dell'immagine[34] e, conseguentemente, riprende il dibattito che, dopo la mostra *Mémoire des camps* del 2001, vede impegnati Georges Didi-Huberman, da una parte, Élisabeth Pagnoux e Gérard Wajcman, dall'altra, a proposito dell'effettiva legittimità di mostrare l'orrore dell'Olocausto da parte dell'immagine fotografica rispetto alla testimonianza orale.[35] Nello specifico, secondo Pagnoux e Wajcman, solo la parola avrebbe il diritto e il potere di tramandare la verità sulla Shoah, mentre l'immagine, a causa della sua natura illusoria e frammentata, fungerebbe soltanto da suo sostituto attraente. Per parte sua, Didi-Huberman rivendica il fondamentale apporto dell'immaginazione nei processi di conoscenza e di memoria e la necessità, per quel che riguarda i campi di sterminio, di confutare l'inimmaginabile, proprio attraverso le immagini, per opporsi al meccanismo di 'disimmaginazione' portato avanti dalle SS.

Rancière, si schiera in appoggio a Didi-Huber-

33 Rancière 2018, 91; ed. or. Rancière 2008, 84

34 Il teorico preso come riferimento per l'intollerabilità dell'immagine è Guy Debord, autore della *Società dello spettacolo*, che vede nell'azione l'unico antidoto al male dell'immagine e alla colpevolezza dello spettatore, il quale però, in quanto spettatore, secondo la sua visione non avrà mai la possibilità di agire:

> «La vertu de l'activité, opposée au mal de l'image, est alors absorbée par l'autorité de la voix souveraine qui stigmatise la vie fausse dans laquelle elle nous sait condamnés à nous complaire».
> (La virtù dell'attività, opposta al male dell'immagine, è allora assorbita dall'autorità della voce sovrana che stigmatizza la falsa vita nella quale sa che siamo condannati all'autocompiacimento) (Rancière 2018, 106; ed. or. Rancière 2008, 98).

35 L'intero dibattito è ampiamente contestualizzato e approfondito in Didi-Huberman 2005.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

man[36] e riflette sul fatto che l'immagine non sia una semplice riproduzione del reale, ma sempre una sua alterazione che si situa all'interno di una catena di immagini, e che la voce del testimone, lungi dall'essere la manifestazione dell'invisibile in opposizione al visibile, si trovi a far parte di un processo di costruzione dell'immagine, nello sforzo di mostrare a qualcuno ciò che si è visto.

E conclude affermando:

> Le traitement de l'intolérable est […] une affaire de dispositif de visibilité. […] Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations. […] Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible. du dicible et du pensable. et, par là même, un paysage nouveau du possible.

> Il modo di trattare l'intollerabile è […] una questione legata ai dispositivi di visibilità. […] Il problema non consiste nell'opporre la realtà alle apparenze, ma nel costruire altre realtà, altre forme di senso comune, ossia altri dispositivi spazio-temporali, altre comunità di parole e di cose, di forme e di significazioni. […] Le immagini dell'arte non forniscono armi alle lotte. Contribuiscono a disegnare configurazioni nuove del visibile, del dicibile e del pensabile, e di conseguenza, un nuovo paesaggio del possibile.[37]

4 Conclusioni

Quelli di Marina Abramović e Regina José Galindo sono percorsi artistici che si muovono su piani teorici ed esperienziali molto distanti, si può dire speculari. Innanzitutto Abramović è un'artista colta, diplomata all'Accademia di Belle Arti di Belgrado, inserita già dai suoi primi passi in un universo stimolante e riconosciuto, benché un poco periferico: ancora studentessa, fonda con alcuni colleghi il Gruppo 70, al cui interno vengono diffuse e discusse le più recenti conquiste degli artisti e movimenti concettuali contemporanei (da Joseph Kosuth a Nam June Paik, da Fluxus all'Arte povera), con proficue influenze sulle elaborazioni teoriche e artistiche del gruppo, che, pochi anni più tardi, viene chiamato da Richard Demarco, curatore dell'Edinburgh Festival Fringe, a partecipare all'edizione del 1973 (dove sono presenti, tra gli altri, Hermann Nitsch e Joseph Beuys).

Dall'altra parte, Regina José Galindo rivendica, anche con un certo orgoglio, la sua condizione di ex impiegata in un'agenzia pubblicitaria e artista autodidatta, collegando l'inizio della sua attività artistica con la basilare urgenza di esprimersi, dopo un lungo periodo di silenzio e paura, e di occupare spazi pubblici un tempo inaccessibili:

> Crecimos con la idea de que no podíamos hacer nada. No podíamos ni siquiera salir a la calle sin que nuestros padres se preocuparan por nosotros. No entendíamos lo que sucedía. Solo teníamos el sentimiento de que las paredes tenían oídos. La generación previa de intelectuales y artista había sido asesinada, por lo que cuando los tratados de paz fueron finalmente firmados, todos salimos a las calles a manifestarnos.

> Siamo cresciuti con l'idea che non avremmo potuto fare niente. Non potevamo nemmeno scendere in strada senza che i genitori si preoccupassero per noi. Non capivamo davvero cosa stesse succedendo. Semplicemente avevamo la sensazione che i muri avessero orecchie. La precedente generazione di intellettuali e artisti era stata tutta assassinata, così quando gli accordi di pace furono finalmente firmati scendemmo tutti a manifestare nelle strade.[38]

La strada si configura, dunque, come immediato spazio di risignificazione, attraverso manifestazioni di protesta e performance che, negli anni immediatamente successivi agli accordi di pace, avvengono senza soluzione di continuità (una delle manifestazioni capaci di catalizzare questa energia è Octubre Azul, festival di arti visive contem-

36 Didi-Huberman in *Immagini malgrado tutto* (2005), peraltro, cita una frase di Rancière che è importante ricordare in questa sede: «Il n'y a pas d'irreprésentable comme propriété de l'événement. Il y a seulement des choix». (Non esiste un irrappresentabile che sia di proprietà dell'evento. Esistono solo scelte) (Rancière in Didi-Huberman 2005, 196-7; ed. or. Rancière 2001, 96).

37 Rancière 2018, 121-4; ed. or. Rancière 2008, 111-3.

38 José Galindo in Pisani 2011, 41; ed. or. José Galindo in Carolin 2011, 216.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

poranee, organizzato da Rosina Cazali e José Osorio per l'intero mese di ottobre del 2000). In un certo senso, la radice artistica di Regina José Galindo non si è mai distaccata dalla strada: ciò che è in discussione nella maggior parte delle sue azioni trova origine in quanto accaduto, o accade, nel ventre del suo Paese.

Dunque, se Abramović si mette in condizione di diventare 'nuda vita', si serve del circuito biopolitico per attivare un processo concettuale e ragionare sullo statuto estetico del proprio corpo, del pubblico e dell'opera, su un percorso opposto l'agire di Galindo nasce direttamente da uno stato di eccezione e si sviluppa in direzione estetica per criticare e decostruire questo stato di eccezione:

> el arte es simplemente una forma de ver, entender y manifestar el mundo. [...] La violencia nos acerca a la muerte y la muerte nos acerca a la vida. Por ello, debemos enfrentarla con otro tipo de armas. Inventar otros medios que nos hagan controlarla. Ser nosotros más fuertes y poderosos que la violencia misma.

> l'arte è semplicemente un modo di vedere, capire e manifestare il mondo. [...] La violenza ci avvicina alla morte e la morte alla vita. Per questo dobbiamo affrontarla con altri tipi di armi. Inventare altri mezzi che ci permettono di controllarla. Noi siamo più forti e potenti della stessa violenza.[39]

Bibliografia

Abramović, Marina (2016). *Attraversare i muri. Un'autobiografia.* Trad. di Alberto Pezzotta. Milano: Bompiani. Trad. di: *Walk Trough Walls. A Memoir.* New York: Crown Archetype.

Agamben, Giorgio [1995] (2005). '*Homo sacer'. Il potere sovrano e la nuda vita.* Torino: Einaudi.

Alfano Miglietti, Francesca (2004). *Identità Mutanti*. Bruno Mondadori: Milano.

Aschero, Serena (2015). *Il corpo crudele. La teoria del corpo senza organi di Artaud applicata alla performance* [tesi di laurea magistrale]. Genova: Università degli Studi di Genova.

Benjamin, Walter [1939] (2014). «Di alcuni motivi in Baudelaire». Solmi, Renato (a cura di), *Angelus novus.* Trad. di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 89-130. Trad. di «Über einige Motive bei Baudelaire». Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, 605-54.

Biesenbach, Klaus (eds) (2010). *The Artist Is Present* = Exhibition catalogue (New York, 14 March-31 May 2010). New York: Museum of Modern Arts.

Brusatin, Manlio; Clair, Jean (a cura di) (1995). *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*. Venezia: Marsilio.

Burini, Silvia (2017). «Hybrids: Human Monsters, Terrorist Dolls and Cyborgs». Macel, Christine (a cura di), *Viva Arte Viva. 57. Esposizione internazionale d'arte = Catalogo della mostra* (Venezia, La Biennale, 13 maggio 2017-26 novembre 2017). Venezia: Marsilio, 96-101.

Campa, Riccardo (2015). «Biopolitica e biopotere. Da Foucault all'*Italian Theory* e oltre». *Orbis Idearum*, 2(1), 125-70.

Carolin, Claire (2011). «After the Digital We Rematerialise: Distance and Violence in the Work of Regina José Galindo». *Third Text*, 25(2), 211-23.

Comisión para el Esclarecimiento Histórico (1999). *Guatemala: Memoria del silencio*. Comisión para el Esclarecimiento Histórico. Guatemala.

Debord, Guy (2013). *La società dello spettacolo.* Trad. di: Paolo Salvadori e Fabio Vasarri. Milano: Baldini&Castoldi. Trad. di: *La Société du Spectacle*, Paris: Edition Gallimard, 1967.

Didi-Huberman, Georges (2005). *Immagini malgrado tutto.* Trad. di: Davide Tarizzo. Milano: Raffaello Cortina Editore. Trad di: *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

Esposito, Roberto (2004). *Bíos. Biopolitica e filosofia*. Einaudi. Torino.

Feloj, Serena (2017). *Estetica del disgusto. Mendelssohn, Kant e i limiti della rappresentazione*. Carocci editore. Roma.

Fischer-Lichte, Erika (2014). *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*. Trad. di Tancredi Gusman e Simona Paparelli. Roma: Carocci editore. Trad. di: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

Foucault, Michel (1978). *La volontà di sapere.* Milano: Feltrinelli. Trad. di: Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci. Trad. di: *Histoire de la sexualité 1 – La volonté de savoir.* Paris: Gallimard, 1976.

Haraway, Donna (1995). *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo.* Milano: Feltrinelli. Trad. di: Liliana Borghi. Trad. di: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

Mbembé, Achille (2003). «Necropolitics». *Public Culture*, 1(13), 11-40.

Montano, Linda M. (2000). *Performance Artists Talking in the Eighties*. Los Angeles: University of California Press.

Montani, Pietro (2007). *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione.* Carocci editore: Roma.

39 José Galindo in Pisani 2011, 106-7; ed. or. José Galindo in Díez, *La Verdad de Murcia*, 4 giugno 2009, `http://bit.ly/2DL5SYm` (2019-12-05).

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Nancy, Jean-Luc (2002). *Tre saggi sull'immagine*. Trad. di: Antonella Moscati. Napoli: Cronopio. Trad. di: *Image et violence*; *L'image – Le distinct*; *La représentation interdite*. Paris: Éditions Galilée, 2002.

Nordgaard, Ingrid (2016). «Documenting/Performing the Vulnerable Body Pain and Agency in Works by Boris Mikhailov and Petr Pavlensky». *Contemporaneity. Historical Presence in Visual Culture*, 5(1), 86-106. DOI http://doi.org/10.5195/contemp.2016.184 (2019-11-20).

Pisani, Ida (a cura di) (2011). *Regina José Galindo.* Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Rancière, Jacques (2001). «S'il y a de l'irreprésentable». *Le Genre humain*, 36(1), 81-102.

Rancière, Jacques (2018). *Lo spettatore emancipato.* Trad. di: Diletta Mansella. Roma: DeriveApprodi. Trad. di: *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.

Rosenthal, Rachel (1981-82). «Performance and the Masochist Tradition». *High Performance*, 2.

Rosenthal, Rachel; Barkin, Elaine (1982-83). «Conversation in Two Parts with Rachel Rosenthal». *Perspectives of New Music*, 1-2(20), 567-81.

Savorelli, Livia (a cura di) (2006). *Regina José Galindo*. Albisola Marina: Vanilla Edizioni.

Scarry, Elaine (1985). *The Body in Pain. The Making and the Unmaking of the World.* New York: Oxford University Press.

Schneemann, Carolee (1991). «The Obscene Body/Politic». *Art Journal*, 4(31), 28-35.

Sileo, Diego; Viola, Eugenio (a cura di) (2014). *Estoy viva = Catalogo della mostra* (Milano, 25 marzo-8 giugno 2014). Losanna: Skira.

Stabili, Maria Rosaria (2009). «Conflitti armati e violenza di genere: Guatemala e Perù». *Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, 10, 60-75.

Ward, Frazer (2012). *No Innocent Bystanders.* Lebanon: Dartmouth College Press.

Warr, Tracey (ed.) (2006). *Artist's Body.* London: Phaidon Press Limited.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Alia Itinera

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Venezia Arti

Nuova serie 1 – Vol. 28 – Dicembre 2019

L'insegna di Marcantonio Magno: nuove considerazioni

Mino Gabriele
Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract The article examines the complex iconography of Marcantonio Magno's personal emblem and identifies its sources. It also proposes a new explanation of its meaning that differs from those expressed up to now. This engraving appears in some works published in Venice between 1545 and 1557. The words of the motto andare The Image correspond each other andare create a refined symbolism.

Keywords Marcantonio Magno. Iconology. Iconography. Device. Symbolism.

Sommario 1 Lo stato delle cose. – 2 Il significato della marca.

1 Lo stato delle cose

L'oggetto di questa indagine iconologica è una vignetta ovale **[fig. 1]** che racchiude una intensa allegoria, apparsa in alcune edizioni pubblicate a Venezia tra 1545 e il 1557. Sulla cornice corre il motto: NOCTEAGIT AD NORMAM SULCOS INCURVUS ARATOR (di notte l'aratore curvo traccia i solchi secondo la regola), mentre nell'immagine, che in parte esplicita le parole del motto, vediamo in alto un cielo stellato, sotto il quale Mercurio, curvo sull'aratro tirato da Pegaso, traccia i solchi al lume di una lucerna sospesa al ramo di un albero d'alloro. In primo piano, ai lati di un tronco secco, dov'è appeso un archipenzolo il cui filo a piombo cade sopra una clessidra, stanno affrontati un cane e una gru con un sasso nella zampa.

L'ovale compare nelle seguenti edizioni di quattro opere:

1. sul *verso* dell'ultima carta [81] dell'*Alphabeto christiano*, di Juan de Valdés (1500 ca-1541), stampato nel 1545 a Venezia da Nicolò Bascarini, editore Marcantonio Magno che ne è anche il traduttore dal castigliano;
2. alla fine (f. 259*v*, dopo il *colophon*) e sul *verso* dell'ultima carta non numerata (dopo gli «Errori») de *La fabrica del mondo* di Francesco Alunno (Francesco del Bailo: 1485 ca-1556),[1] stampata a Venezia per Nicolò Bascarini nel 1548, ma pronta e tirata fin dal 1546, come si deduce dal *colophon*:[2] a quest'opera Magno collaborò con impegno intellettuale, revisionandola e partecipando alle spese di pubblicazione.[3] Similmente l'ovale tornerà nelle due successive edizioni de *La fabrica del mondo* pubblicate a

1 Piscini 1988.

2 Tale vicenda fu probabilmente dovuta (come rileva Serrai 1988, 236) a uno sbaglio commesso in una delle dediche a Cosimo de' Medici e alla conseguente necessità di ricomporre e ristampare alcune carte. Resta comunque da spiegare il differimento della pubblicazione fino al 1548.

3 Gabriele 2008, 125-8.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-07-18
Accepted 2019-09-24
Published 2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Gabriele, Mino (2019). "L'insegna di Marcantonio Magno: nuove considerazioni". *Venezia Arti*, n.s., 28, 153-168.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2019/01/012

Figura 1 Insegna di Marcantonio Magno. 1545-1557

Venezia presso Paolo Gherardo nel 1556 e 1557, però impresse da Comin da Trino nel 1555;

3. sul *recto* del folio [VIII] dell'opera *Le osservationi di M. Francesco Alunno da Ferrara sopra il Petrarca*, Venezia, 1550, pubblicata da Paulo Gherardo (con privilegio di dieci anni a f. [2*v*]) e stampata da Comin da Trino (f. 527*v*);
4. nell'ultima carta [396*r*] dopo il *colophon*, de *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio* di Francesco Alunno, testo pubblicato a Venezia nel 1557 da Paolo Gherardo e stampato da Comin da Trino (*Editio princeps*: Venezia, 1543, presso i "Figliuoli di Aldo", seconda nel 1551, poi presso Giovan Maria Bonelli nel 1555: in queste non compare la vignetta)

In un precedente contributo,[4] studiando le questioni tipografico/editoriali e di curatela connesse a questi volumi, abbiamo documentato come l'ovale costituisse l'insegna o marca editoriale del veneziano Marcantonio Magno (1480 ca-1549),[5] il quale sia culturalmente sia finanziariamente, pur secondo modalità e impegno diversi, contribuì alla elaborazione e/o alla stampa di tali opere. Si noti che la presenza dell'insegna, sia ne *Le osservationi sopra il Petrarca* del 1550 (editore Paulo Gherardo, stampa «per Comin da Trino») sia nelle ci-

4 Gabriele 2008.

5 Notizie biografiche in Cicogna 1842; cf. anche Firpo 1994, CLI-CLX; Ghirlanda 2007; Jossa 2007.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 153-168
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

tate riedizioni de *La fabrica* del 1556 e 1557 (Paolo Gherardo, stampa «per Comin da Trino») e de *Le ricchezze* del 1557 (Paolo Gherardo, stampa «per Comin da Trino»), sembra indicare che alla morte di Magno, nel 1549, la marca era passata all'editore/libraio Gherardo,[6] nuova proprietà sottolineata dal privilegio concesso a quest'ultimo ne *Le osservationi sopra il Petrarca* del 1550.

Per dare qui un'idea del personaggio, di cui si è parlato più a lungo allora, vale la pena di ricordare almeno quanto asserisce Cicogna:[7] «Valentissimo riuscì nella letteratura, oratore, poeta non mediocre latino e volgare, aritmetico e diligente osservatore della nostra lingua». «Homo doctissimo» lo chiama Marino Sanuto[8] che ne loda l'«excellentissima oratione» e la «pronontia excellentissima», mentre il poeta e amico Giano Teseo Casopero così lo onora: «Mirae vir eruditionis et aetate nostra orator eloquentissimus e cuius ore melle dulcior fluit oratio».[9] Dovette essere poligrafo di spicco e autorevole se – come riporta Orazio Toscanella nelle *Bellezze del Furioso*[10] – l'Ariosto dette a lui il compito di rivedere il canto XLVI del suo poema, «che lo migliorò in gran maniera prima che alle stampe lo desse». Scrisse e pubblicò diversi lavori in poesia e prosa, in volgare e in latino, elencati con cura dallo stesso Cicogna. Un insieme di qualità che ben suggeriscono come gli si possa attribuire a pieno titolo l'ideazione della sua insegna.

Chiariti in breve questi aspetti, ci preme ora riprendere il discorso sul significato dell'ovale alla luce di nuovi confronti e riflessioni che ci fanno proporre una lettura in parte nuova rispetto a quella che avevamo dato. Ma prima di esporla è opportuno seguire l'iter delle interpretazioni di cui l'insegna è stata oggetto, dal 1939 al 2015. Per comodità del lettore ne diamo prima l'elenco e poi degli estratti significativi di ciascuna di queste spiegazioni, eccetto della nostra che esporremo in fine secondo la rinnovata analisi:

1939 Cione, Edmondo. «L'"Alphabeto christiano" di Juan de Valdés e la prima sua edizione». *Maso Finiguerra*, 4 (1939), 296-300.

1974 Mortimer, Ruth. *Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts. Italian 16th Century Books*, 2.1. Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press, 102-3.

1983 Vaccaro, Emerenziana. *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella biblioteca Angelica di Roma*. Firenze: Olschki, 37-43.

1988 Prosperi, Adriano. *Juan de Valdés: Alfabeto Cristiano, edizione e introduzione a cura di Adriano Prosperi*. Roma: Istituto storico italiano per la storia moderna e contemporanea, 5-22.

1994 Firpo, Massimo (a cura di). *Juan de Valdés: Alfabeto cristiano*. Torino: Einaudi, VI-CCI.

2004 Rolet, Anne. «La pluie de fleurs dans les Symbolicae quaestiones d'Achille Bocchi, entre spiritualité religieuse et éloquence encomiastique». *Flore au paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles*. Présentation de Paulette Choné et Bénédicte Gaulard. Glasgow: Glasgow Emblem Studies. Vol. 9, 123-7.

2006 Firpo, Massimo. «Marcantonio magno e l'"Alfabeto cristiano" di Juan de Valdés». *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*. A cura di Alberto Merola, Giovanni Muto, Elena Valeri, Maria Antonietta Visceglia. Milano: Franco Angeli, 157-66.

2008 Gabriele, Mino. «Juan de Valdés, Francesco Alunno e una enigmatica immagine: l'insegna di Marcantonio Magno». *Suave mari magno... Studi offerti dai colleghi udinesi a Ernesto Berti*. A cura di Claudio Griggio e Fabio Vendruscolo. Udine: Forum, 117-39.

2010 Firpo, Massimo (2010). «Marcantonio magno e l'"Alfabeto cristiano" di Juan de Valdés». Firpo, Massimo, *Storie di immagini. Immagini di storia. Studi di iconografia cinquecenteschi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 45-61.

2012 Valotti, Michela. «Immagini "parlanti". Le marche tipografiche degli stampatori valsabbini». *Gli stampatori, da Sabbio alla conquista del mondo. Uomini, idee e tecniche tra Cinque e*

6 Se espliciti risultano i contributi di Magno a proposito dell'*Alphabeto christiano* e de *La fabrica* (Gabriele 2008, 125-8), assai poco definito è quello riguardante *Le ricchezze*, dove la sua marca viene impressa solo nell'edizione del 1557 da Gherardo, otto anni dopo la morte del medesimo Magno e un anno dopo quella di Alunno. La mancanza di documentazione in merito rende oggi imperscrutabile il senso di tale dinamica tipografico/editoriale, tuttavia non è da escludere che l'inserimento dell'insegna ne *La ricchezza* sia riconducibile ad un trascorso coinvolgimento di Magno nella revisione dell'opera, avvenuta quando collaborava con l'Alunno per rivedere il testo de *La fabrica*: due opere che, come spiega Alunno rivolto ai Lettori e nella «Dichiaratione dell'ordine di tutta l'opera» (*Le ricchezze*, 1543, ff. 2*v*-3*r*), erano state concepite unitariamente. La marca invece non sarebbe stata impressa nelle precedenti edizioni de *Le ricchezze* (eredi di Aldo, 1543, 1551; Giovan Maria Bonelli, 1555) in quanto soggette ad altri diritti.

7 Cicogna 1842, 233.

8 Sanuto 1894, 781, 863-4.

9 In Cicogna 1842, 237.

10 Toscanella 1574, 324.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Seicento. Riflessioni in margine a una mostra. A cura di Michela Valotti. Bergamo: Bolis, 46-9.
2015 Rolet, Anne. *Les Questiones symboliques d'Achille Bocchi. Symbolicae quaestiones, 1555*. 2 vols. Tours-Rennes: Presses Universitaires François Rabelais; Presses Universitaires de Rennes, 458-9.

A Nel 1939 Edmondo Cione, considerandone la presenza solo del testo di Valdès, ne decifra così il significato:

> Nella notte del peccato l'anima, raffigurata in un Pegaso, legato ad un aratro, che scava la terra, cioè al corpo, è guidata verso l'alto suo destino da una guida sicura, il Mercurio psicopompo (cui fa riscontro il caduceo) che mira la face della grazia pendente dall'albero della pace, l'ulivo. Il quadro è completato sul davanti, forse per necessità di equilibrio prospettico, da un nuovo simbolo: un sestante che pende su una clessidra, quasi guida sopra la vita, mentre ai lati fanno ala un cane ed una cicogna, simboli di fedeltà vigilante e della pietà. Il tutto è inquadrato in un gran fregio ovale, su cui è scritto il motto: nocte agit ad normam sulcos incurvatus arator, che … racchiude l'indicazione del nome dell'autore dell'opera, adombrato nell'anagramma: *Joannes Valdés auctor, Marcus Magno trauctor*.

B Secondo un'altra prospettiva critica, a proposito della citata edizione de *Le ricchezze della lingua volgare* del 1557 pubblicata da Paolo Gherardo per Comin da Trino, Ruth Mortimer, in una scheda bibliografica del 1974, reputa, pur senza darne giustificazione, che sia una marca o divisa di Gherardo (editore-libraio) o Comin da Trino (tipografo):

> At the end of volume 2, leaf DDD4*r* (verso blank), is a fine full-page medallion device showing Pegasus harnessed to a plough guided by Mercury. This is not cited by Ascarelli and is unrelated to the Comin da Trino or Gherardo devices she reproduces. Comin da Trino had many different devices.

Nel 1983, Emerenziana Vaccaro, che non condivide l'opinione della Mortimer, scrive con un ragionamento alquanto vago:

> La vignetta alla fine del volume [l'insegna con Mercurio e Pegaso] vuole interpretare un titolo che è di per sé emblematico, in quanto la *Fabrica del mondo* non è un'opera di ingegneria ma un lessico, nel quale si contengono le voci di Dante, del Petrarca, del Bembo, del Sannazaro, dell'Ariosto, diviso in varie parti riguardanti Dio, il Cielo, il Mondo, gli Elementi, l'Anima, il Corpo, l'Uomo, l'Inferno. In questa suddivisione si può anche riconoscere una specie di fabbrica del mondo che giustifica il titolo. Sia la Mortimer che la Vaccaro non sanno della presenza della vignetta nell'*Alphabeto christiano* né delle osservazioni di Cione.

C L'interpretazione del Cione, compreso l'anagramma, è accolta da Adriano Prosperi (1988) e, con qualche integrazione, da Massimo Firpo (1994): anch'essi, come il Cione, esaminano soltanto l'ovale dell'edizione di Valdés non sapendo del suo inserimento nelle citate opere di Alunno. Firpo precisa:

> Ne risultano chiari i richiami ad alcuni temi cruciali della spiritualità valdesiana, come l'arduo cammino cristiano avviato sotto la guida di un esperto maestro, che prepara il terreno per la semina, la centralità del sacrificio di Cristo (l'albero è anche simbolo della croce) della fede, della grazia e dell'illuminazione spirituale, l'umbratile silenzio notturno appena rischiarato dalla luce della luna destinato a proteggere l'esperienza cristiana e la pace della coscienza. Un elemento quest'ultimo richiamato anche nell'iscrizione in cui l'emblema[11] è inserito.

Firpo (2006 e 2010, ignorando i contributi precedenti a parte quelli dei citati Cione e Prosperi) ritorna poi sull'argomento in due articoli dallo stesso titolo osservando:

> Qualche precisazione e integrazione sul significato dell'emblema è suggerito da una pregevole medaglia fatta coniare da Venezia dal Magno … nella quale egli è raffigurato di profilo … mentre sul verso compare anche qui un Pegaso alato che balza dalla fontana di Ippocrene appena fatta sgorgare in vetta all'Elicona con il calcio di uno zoccolo, sotto il motto QUO ME FATA VOCANT … Il cavallo alato dell'immagine con cui si conclude l'Alfabeto cristiano rappresenta dunque il Magno stesso, che ne aveva fatto la sua personale divisa per evocare tanto il suo impegno di poeta e traduttore in lingua volgare …

11 Il termine 'emblema' utilizzato da questi studiosi è improprio, in quanto l'emblema nel Cinquecento è costituito tecnicamente da una raffigurazione simbolica coniugata con un titolo/motto che ne esplicita l'intenzione morale e una composizione in versi, una sorta di *ékphrasis* in forma di epigramma che ne richiama il precetto: cf. Alciato 2015, XV sgg. con bibliografia.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

L'inserimento del mitico animale non allude soltanto … al suo impegno letterario e a ciò che Pegaso stesso incarna nella tradizione allegorica, vale a dire l'ispirazione poetica, ma anche – nel contesto specifico del messaggio valdesiano affidato a quelle pagine – all'ispirazione interiore, all'illuminazione divina che guida i passi del credente … come suggerisce la figura di Mercurio, messaggero celeste, mentre l'aratro allude al monito evangelico «*nemo mittens manum suam ad aratrum et respiciens retro aptus est regno*» [nessuno che mette mano all'aratro e si volge indietro è adatto al regno di Dio] (*Luc.* IX, 62) … A illuminare e dirigere nella notte stellata la faticosa opera di Mercurio (spirito alato, che evoca in tutta chiarezza l'autore del libro, così come Pegaso che traina faticosamente l'aratro sottolinea il ruolo di traduttore del Magno), e a consentirgli di tracciare solchi diritti e profondi e di arar il duro terreno delle anime, infatti, è la lucerna accesa davanti ai suoi occhi, vale adire la grazia divina (ma anche l'illuminazione dello spirito), che pende dal ramo dell'albero al centro della scena, che allude naturalmente anche al *lignum crucis* e dunque al Cristo redentore. Un ulivo, simbolo di pace, il cui significato trova puntuale riscontro nel testo dell'*Alfabeto cristiano*, laddove il Valdés spiegava alla sua illustre discepola che «la predicatione dell'evangelio acqueta et pacifica le coscientie …»; conclude Firpo: «Un emblema in cui è dato scorgere una sorta di vero e proprio compendio visivo dell'iniziazione alla vera fede di cui l'*Alfabeto cristiano* intendeva essere modello e strumento … La centralità della grazia giustificante (la lucerna) e dell'illuminazione interiore dello spirito (Pegaso, Mercurio e ancora la lucerna) quale unico strumento di conoscenza delle verità divine … alla quale pervengono le persone … in grado di rischiarare la notte dell'intelletto umano (il cielo stellato e lunare); la pace della coscienza quale effetto e garanzia di tale processo di illuminazione (l'ulivo), l'inutilità delle opere, destituite di ogni valore meritorio (il tronco secco e reciso [qui Firpo richiama *Mt*, 3, 10, in cui il Battista afferma che ogni albero che non dà buon frutto sarà tagliato]); la centralità della fede (il cane) nel sacrificio della croce (l'ulivo) ai fini della salvezza, nonché ella carità (la gru) e della speranza nella misericordia di Dio (la perpendicolare) come sue imprescindibili conseguenze; le tre virtù teologali quali garanzia di appartenenza alla Chiesa degli eletti e di resurrezione nella fine dei tempi (la clessidra).

D A proposito della *Fabrica* stampata da Bascarini, Michela Valotti (nel 2012), che non sa egli altri studi in merito, annota superficialmente, senza alcuna esegesi critica delle immagini, che:

> [l'incisione] è farcita di elementi che paiono desunti per lo più dall'araldica: la gru con il sasso come "vigilanza"; l'archipendolo, associato alla "giustizia"; la clessidra, simbolo del "tempo"; il cane, sinonimo di "fedeltà e vigilanza"; l'olivo della "pace"; la lucerna allusiva al "lume della ragione" e soprattutto Mercurio, simbolo del "commercio proficuo", intento ad arare nottetempo un campo illuminato dalla luna crescente, segno positivo, di "benignità" e "progresso". Che sia un ritratto "araldico" dello stesso Bascarini? In qualità di abile imprenditore? Tutto lo fa pensare.

E Più recentemente (nel 2015, ma riprendendo un testo del 2004), non sapendo che l'immagine già si trovava nell'opera di Valdés e ne *Le ricchezze* come ne *Le osservationi*, senza essere a conoscenza dei contributi di tutti gli autori fin qui citati e riferendosi soltanto all'ovale inserito ne *La fabrica del mondo* di Alunno del 1548, Anne Rolet[12] commenta:

> Cette vignette doit se lire à la maniere des compositions hiéroglyphiques de l'*Hypnerotomachia Poliphili* … Mercure/Hermes est ici le dieu des labours spirituels et incarne de manière allégorique l'homme de lettres qui travaille son esprit. Ce travail signifie … de longues heures de veille, qui peuvent parfois durer toute la nuit: d'où le ciel étoilé et la lune. L'araire qui creuse s'orne du fameux caducée, emblème du *logos* qui fait régner la paix et sépare même les ennemis les plus acharnés, tels les deux serpents entre lesquels Mercure a lancé sa verge d'or pour faire taire la dispute. Mais la maîtrise de ce *logos* et la récolte de ses moissons ne s'acquièrent qu'à force de 'labor improbus' ('incurvus arator') … À cette charrue qui permet de tracer les laborieux sillons du savoir, est attelé Pégase, le cheval de la *Fame*, ma aussi de l'inspiration poétique et littéraire… Dans la nuit sombre, notre laboureur s'éclaire toutefois d'une lampe, fixée à la branche d'un arbre vif, que ses feuilles nous invitent à identifier au laurier. Le fait que la lampe soit attachée à l'une des branches … c'est la lumière *du* laurier (lux lauri), c'est-à-dire la lumière de la Vertu (avec un jeu étymologique qui rapproche *vir-*

12 Rolet 2015, 2: 458-9; testo prima pubblicato in Rolet 2004.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 153-168
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

> *tus*, 'la vertu' et *virens*, 'vif' ou 'vert'). Cette Vertu, symbole de la force de résistance qu'opposa jadis Daphné à Apollon, permet au savant de ne pas céder aux tentations du monde et à l'attrait des vices pour s'adonner à son art. Mais … plusieurs figures symboliques permettent de visualiser d'autres qualités abstraites qui aident l'homme de letters dans sa *cultura animi*: l'équerre et le fil à plomb montrent que le laboureur qui travaille suit une trajectoire rectiligne, *ad normam*, 'en suivant l'équerre', et *ad perpendiculum*, 'en suivant le fil à plomb', c'est-à-dire avec une discipline qui ne le fait pas s'écarter de sa route. Le fait que l'équerre et le fil à plomb soient fixés à la souche morte vaut encore pour signe syntaxique. Cette discipline est portée … par l'arbre desséché, c'est-à-dire la mort, et domine le sablier, lui aussi symbole de l'existence qui coule et s'échappe: le regard rivé sur sa fin et conscient du temps qui fuit, le savant n'a de cesse de mener à bien sa tâche et de ne pas s'en laisser distraire. C'est à ce prix qu'il pourra toucher les fruits promis par Pégase et le laurier. Dans ce parcours, il est secondé par une valeur essentielle: la grue à gauche qui tient un caillou dans sa patte et le chien sont deux symboles de *vigilantia*, dans son double sens de 'rester éveillé' (la grue) et 'veiller sur, faire attention à' (le chien), autant de recommandations qui peuvent s'appliquer à l'érudit qui veille fort tard et tâche de ne pas se laisser détourner de son activité par les séductions du monde et par les passions.

Riassumendo: l'insegna in questione viene spiegata da Cione, Prosperi e Firpo (rispettivamente nel 1939, 1988, 1994/2006/2010) in riferimento ai contenuti devozionali e mistico-evangelici del testo di Valdés; la Mortimer (nel 1974) lo intende come una marca tipografica di Comin da Trino o di Paolo Gherardo; la Vaccaro (nel 1983) crede che illustri emblematicamente *La fabrica del mondo* di Francesco Alunno; la Valotti che sia un "ritratto araldico di Nicolò Bascarini". Infine la Rolet (nel 2004/2015), giudica l'iconografia e il motto della vignetta come allusivi alle fatiche e alla disciplina dell'uomo di lettere, impegnato nella *cultura animi* rifuggendo le passioni e le vanità mondane.

2 Il significato della marca

Da tali interpretazioni, fra loro contrastanti, dissente la nostra, perché in esse non si tiene conto delle molteplici valenze che può assumere una vignetta in un libro del Cinquecento, e si affidano soltanto ad un primo, parziale riscontro, che valuta l'ovale unicamente in riferimento a questo o quel volume che lo ospita, indipendentemente da qualsiasi più ampio contesto. Al contrario, per comprenderne il senso, crediamo che si debba procedere seguendo una visione tipografico-editoriale e iconologica articolata, che consideri la vignetta sia per l'esplicita funzione tecnica che svolge (nel nostro caso di marca dell'editore Magno), sia per il messaggio che traspare dalla mistura di parole e figure che lo tramano. Messaggio che deve pur coniugarsi con quella funzione e con le caratteristiche del personaggio che vuole simbolicamente rappresentare, come del resto accade nelle pur varie tipologie di marche tipografiche e editoriali.

In merito, e per meglio comprendere quanto diciamo, vanno ricordate tre rilevanti questioni. La prima: già all'inizio del XVI secolo si era diffusa a Venezia, ma anche altrove, la diversificazione tra *marchi di fabbrica* e *marchi di commercio*, ossia tra il responsabile della fabbricazione materiale del libro, il tipografo, e colui che si occupava delle scelte culturali e commerciali di tale produzione, l'editore/libraio. La seconda: il successo 'industriale' della stampa a caratteri mobili fin dalla seconda metà del XV fa sì che le varie figure che operano a riguardo (autore, tipografo, editore/negoziante-libraio), per distinguersi nei rispettivi ruoli giuridici, commerciali, finanziari, di proprietà oggettiva e di collaborazione o comproprietà, provvidero sempre più a inserire all'inizio (frontespizio) e/o in fondo al volume scritte, segni, marchi, insegne, vignette, imprese, immagini allegoriche, ritratti, capaci di dichiarare e mostrare tali ruoli. In sostanza si trattava di contrassegni che garantivano l'esclusiva qualità del prodotto, permettendo l'identificazione della bottega o di altri soggetti coinvolti nella sua realizzazione e utili ad evitare o contrastare contraffazioni, che già allora non mancavano.

La terza, dal nostro punto di vista la più importante: i segni, le marche, le vignette ecc., per le ragioni appena dette, erano tutte 'individuali' (riferendosi sempre a singoli soggetti: persone, ditte o botteghe che fossero), ma essendo mancato un modello teorico di base, ovvero un dibattito erudito che ne delineasse e configurasse la tipologia grafico-concettuale (come ad esempio accadde nel XVI secolo per gli emblemi e le imprese), esse

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 153-168
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

proliferarono secondo una anarchia iconica, in cui l'unico obbligo richiesto era quello del contrassegno identificante. Ciò consentì a chi creava quelle marche, insegne ecc. di inventare liberamente, attingendo e ispirandosi a forme e motti del grande vocabolario immaginale dell'araldica, delle imprese, dei geroglifici, degli emblemi, dell'antiquaria, che nel Rinascimento come dopo costituirà quella grande ed eloquente fucina di simboli che nutrirà i linguaggi artistici e non solo.[13] Ci troviamo dunque di fronte ad un ventaglio iconografico di una ricchezza straordinaria e di imprevedibile variabilità: semplici sigle o monogrammi come eleganti composizioni grafiche, talvolta modellate sull'insegna della bottega e del nome come la *torre* di Federico Torresani, la *fontana* di Benedetto Fontana, il *giglio* dei Giunti, la *gatta* dei Sessa, fino alla complessità di marche come la nostra. Un teatro di immagini la cui influenza iconografica fu notevole perché veicolata a livello europeo dalla fitta circolazione libraria e sulla cui portata ancora si deve molto indagare specialmente nelle relazioni tra i proprietari dei marchi e gli ideatori degli stessi.[14]

Torniamo ora alla figura 1, per esaminarla in dettaglio seguendone parole e figure dall'alto in basso e tenendo presente le definizioni che di alcuni termini sono date ne *La fabrica del mondo*, certo ben note al medesimo Magno che vi collaborò attivamente.[15]

[A] Sopra si staglia il limpido firmamento con la luna, da cui il termine «nocte» del motto. Considerando quanto diremo nei punti successivi, appare appropriato intendere qui immagine e parola quali unica metafora della quiete e del silenzio della notte, condizioni propizie alla necessaria concentrazione per la riuscita della laboriosa opera di Mercurio. Ne *La fabrica del mondo*[16] si rammenta che «il Cielo tranquillo et sereno mostra le chiare stelle». Il motivo concorda con la 'Diligentia' evocata dall'adagio erasmiano «In nocte consilium»,[17] che verrà più volte ripreso nell'emblematica cinque-seicentesca[18] e che può avere ispirato la nostra scenetta, in quanto sollecita a prendere una decisione nella raccolta solitudine della notte, condizione propizia a riflettere saviamente, senza fretta.

[B] Un albero di alloro con una lucerna appesa a un ramo svetta sotto il cielo stellato e dietro Mercurio aratore. La lucerna è simbolo della luce intellettuale, della veglia e dello studio notturno.[19] Qui pende dall'alloro, come ne fosse un attributo, per indicarne la dipendenza simbolica. L'identificazione della pianta con un alloro è stabilita dalle foglie lanceolate che ornano l'albero, secondo un'iconografia frequente nella letteratura di emblemi e di imprese dei secoli XVI e XVII[20] come nelle marche tipografiche.[21] Inoltre l'alloro è (con la palma) la pianta dell'impresa di Bembo alla quale si ispirò Magno per la sua medaglia di cui sotto al punto [C]. L'alloro, sacro ad Apollo, è *signum* vegetale dell'ispirazione lirica (la corona delle sue foglie onora la fama del poeta) secondo una ininterrotta tradizione.[22] In questo senso il binomio iconico lucerna/alloro celebra l'intelligenza che illumina la creatività del poeta/letterato Marcantonio. "Allor arbor vitorioso et triomphante honor d'Imperatori et de poeti" si legge ne *La fabrica del mondo*.[23]

[C] Il cavallo alato della scenetta sottostante è Pegaso, che significa la fama secondo un topos simbolico che procede inalterato dall'antichità al Rinascimen-

13 Cf. Innocenti 1981; Papini 1984, 1: 143-297; Bolzoni 1995; Arbizzoni 2002; Maffei 2009; Ripa 2012; Alciato 2015.

14 Dipendenze e legami spesso di ardua decifrazione in quanto «ogni ricerca sugli editori e sui tipografi italiani del Cinquecento» risulta «sempre pesantemente penalizzata dall'inadeguatezza della documentazione disponibile, risultante da un ancora ridottissimo sfruttamento delle fonti archivistiche»: Veneziani 1990; sui temi qui discussi (di ampia letteratura storica e critica), si veda almeno, anche per la bibliografia: Samek Ludovici 1974; Gasparini 1984; Costabile 1989; Moro 1989; Veneziani 1989, 2000; Witcombe 2004, 21-74, 89-128; Nuovo, Coppens 2005, 125-212; Di Lenardo 2009, 139 sgg.; per gli aspetti tecnico-tipografici: Spotti 1989; Venier 1989; Richardson 2004, 44 sgg., 75 sgg.; Hellinga 2015, 73 sgg.

15 Gabriele 2008, 121-8.

16 Alunno 1548, f. 9*r*, 66.

17 Erasmo 1536, f. 402: «Diligentia [...] In nocte consilium. Admonet adagium, non esse praecipitandum consilium, neque statim ad primos animi impetus quippiam agendum. Nox autem propter solitudinem ac silentium, vel maxime ad considerandum, consultandumque de rebus gravibus est idonea».

18 Cf. Henkel, Schöne 1996, 891, 1158, 1775.

19 Cf. Erasmo 1536, f. 101*r*: «Aristophanis et Cleanthis lucerna»; «olet lucernam»; Valeriano 1556, f. 342*r*: «Lucubratio»; sui vari aspetti e significati emblematici della lucerna: Henkel, Schöne 1996, 1367-79.

20 Henkel, Schöne 1996, 202-7.

21 Zappella 1986, 1, 48-9; 2, figg. 30-2.

22 Cf. Murr 1890, 92-8; Rodigino 1516, ff. 119-20; Valeriano 1556, ff. 371*v*-373*r* «De lauro»; Gelli 1928, nrr. 569, 617, 1057, 1569, 1747; Giovio 1978, 41, 130; Henkel, Schöne 1996, 202-7. Per l'alloro nelle marche tipografiche: Zappella 1986, 1, 48-9.

23 Alunno 1548, f. 141*v*.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 153-168
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 2 Medaglia di Marcantonio Magno. Metà XVI secolo. Bronzo

Figura 3 Medaglia di Pietro Bembo (attribuita a Cellini). 1539 (?). Bronzo

Figura 4 Marca tipografica di Valerio e Luigi Dorico. XVI secolo

to e successivamente.[24] Oltre che qui, lo ritroviamo in una medaglia di scuola veneziana (metà del XVI secolo) coniata in onore del Magno **[fig. 2]**, che da un lato porta il suo busto barbato, dall'altro, sul verso, mostra appunto Pegaso sulla vetta dell'Elicona, dove con un colpo dello zoccolo fa zampillare la fonte Ippocrene, sacra alle Muse e la cui acqua favoriva l'ispirazione poetica. Intorno corre il motto QUO ME FATA VOCANT (da Virgilio, Eneide, 6, 149: «si te fata vocant»), che allude «al suo girare per lo mondo dopo l'esilio avuto in patria»:[25] peregrinare che lo aveva condotto in Francia, Spagna e Germania come a ricoprire importanti incarichi a Napoli presso i Carafa e presso Giulia Gonzaga. Il motto, assai probabilmente, si riferisce anche alla fama di dotto intellettuale e maestro di eloquenza che sempre lo accompagnò. Difatti la medaglia calca nell'immagine quella analoga di Pietro Bembo, di cui il Magno fu ammiratore **[fig. 3]**.[26] Non si dimentichi poi che Pegaso che fa sgorgare la fonte sull'Elicona fu anche marca di importanti tipografi come i Dorico romani **[fig. 4]**.[27] Il motivo divenne impresa di Bembo nel volume di Battista Pittoni **[fig. 5]**:[28] qui il cavallo alato, avvolto nel cartiglio con il virgiliano motto SI TE FATA VOCANT, s'innalza verso una chirofania divina impugnante un ramo di palma e uno d'alloro (simboli di vittoria e di trionfo)[29] come recitano i versi di Ludovico Dolce che accompagnano l'immagine ed esaltano la fama del Bembo e il favore celeste che lo predilesse:

Se dal ciel non aspira alta ventura,

24 Per le fonti cfr. Colonna 1998, 2: 603-4. Pegaso non è insolito nelle marche tipografiche: Zappella 1986, 1: 291-3; per le marche con Pegaso e il caduceo uniti, cfr. Silvestre 1853, nrr. 392, 922-4.

25 Cicogna 1842, 232-4: Magno, accusato di crimini contro la religione e la quiete pubblica fu esiliato per decreto del Senato nel 1502, assolto nel 1526, pare che rientrasse stabilmente a Venezia nel 1543. Per la medaglia **[fig. 2]**: Middeldorf, Stiebral 1983, nr. LXXIX.

26 Firpo 2010, 55. Nel 1537 una medaglia con ritratto del Bembo da un lato e sul verso Pegaso nel mezzo a una ghirlanda di mirto (ma senza motto) fu fatta da Cellini (*Vita*, I, 94); un'altra simile, con il busto di Bembo contornato dalla scritta PETRI BEMBI CAR[DINALIS] e con Pegaso che sta per librarsi in volo dopo avere fatto sgorgare la fonte Ippocrene, fu fusa nel 1539 quando Bembo fu elevato alla carica cardinalizia, cf. Trento 1984, 26-9 **[fig. 3]**.

27 Vaccaro 1983, 186-7; Zappella 1986, 1, 292-3; 2, figg. 941-4.

28 Pittoni 1566-1568, f. [5].

29 Per l'alloro si veda al punto [B], per la palma: Alciato 2015, 153-9 con relative note e bibliografia.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 5 Impresa di Pietro Bembo. Da Battista Pittoni, *Imprese* …, [Venezia], 1568, f. [5]

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Figura 6 Marca tipografica di Simone Bevilacqua. 1501-1514

Indarno cerca l'huom la palma e'l lauro;
E per opra d'inchiostro indarno cura
Di farsi conto dal mar Indo al Mauro:
Che d'indi vien la vena chiara e pura,
Che lui n'adorna d'immortal thesauro.
Ei si benigno al Bembo s'hebbe mostro,
Che vinse ogni scrittor del secol nostro.

[D] Pegaso fa parte di una allegoria più complessa, ossia traina l'aratro (sul quale svetta il caduceo) spinto e condotto da Mercurio a dissodare il campo, da cui il motto: AGIT AD NORMAM SULCOS INCURVUS ARATOR. La chiave di lettura di questo insieme *verba/imagines* va ricercata nella metafora dell'attività dello scrittore, il quale come il contadino ara il campo con il vomere così lui scrive sulla pagina con la penna: il campo corrisponde al foglio, il vomere allo stilo e la dirittura dei solchi mostra sia le righe parallele del foglio che il senso ordinato e logico della stesura. Lavoro compositivo e creativo che deve essere svolto con grande attenzione e a regola d'arte (AD NORMAM).

'Arare il campo' per 'scrivere' è una fortunata metafora di tradizione classica che ricorre nel Medioevo come successivamente: da Platone a Quintiliano, da Isidoro di Siviglia a Dante, dal Villani a Marsilo Ficino per ricordare alcuni dei maggiori.[30] In particolare va citato il verso di Petrarca espressamente menzionato come *exemplum* nella stessa *Fabrica del mondo*: «Vomer di penna con sospir di fianco, intendendo per lo scrivere».[31] Da ciò si trae che qui Mercurio personifica il Magno scrittore. Il tema dell'aratore 'curvo' che traccia solchi precisi e rettilinei (ricurvus agit sulcos ad normam) riprende l'adagio di Erasmo «*Arator nisi incurvus praevaricatur*» (chi ara, se non si tiene curvo, devia),[32] che cita Plinio (*Naturalis historia*, 18,179) e ricorda Virgilio (*Eclogae*, 3, 42: «curvus arator»), ed il cui significato, esposto dallo stesso Erasmo, è che la positura curva dell'aratore indica lo sforzo per ottenere il tracciato lineare del solco. Altrettanto rigore nell'esecuzione dell'opera viene ribadito con AD NORMAM, scrupolosità certo richiesta al Magno, poeta, traduttore, revisore di testi altrui, curatore di edizioni. Il caduceo, simbolo eccellente di pace e concordia,[33] significa anche l'*oratio rhetorica*, l'elocuzione o il discorso[34] che l'aratro simbolicamente traccia sulla pagina: i vocaboli così fissati dalla colta redazione di Magno sono condotti alla fama imperitura da Pegaso. Si noti che in alcune marche tipografiche **[fig. 6]** la figura del contadino che semina nei solchi dissodati e paralleli del campo sottintende il tipografo che pone/semina ordinatamente i caratteri lungo le linee o righe tipografiche.[35]

Di questa metafora si ha un precedente icono-

30 Quintiliano, 5, 14, 31: «Eloquentia… feratur ergo non semitis, sed campis»; 12, 9, 2: «Oratio gaudebit quidem occasione laetius decurrendi et aequo congressa campo totas vires populariter explicabit»; Isidoro, *Etym.*, 6, 9, 2 [citazione da Atta]: «Vertamus vomerem / in cera mucroneque aremus osseo» (rivoltiamo il vomere / sulla cera e ariamo con una punta d'osso); Dante, *Conv.*, 4, 7, 4: «com'è grande la mia impresa in questa canzone, a volere omai così trifoglioso campo sarchiare»; Villani, *Cronica*, 11, 3: «avemo arato il foglio con lungo sermone» (a significare la penna che percorre il foglio). L'attività dell'agricoltore come metafora del discorso e della scrittura (il «giardino della scrittura», il discorso come «semina») è in Platone (*Phaedr.*, 276a-d); cf. Ficino 1576, 2, 1386.

31 Alunno 1548, f. 38*v*, n. 490 nella stampa di Bascarini del 1546. Il verso (CCXXVIII, 5) è stato recentemente emendato in «Vomer di pena, con sospir' del fianco»: Petrarca 2005, 2, 1054-6.

32 Erasmo 1536, f. 951.

33 Per le fonti: Colonna 1998, 2, 620; Alciato 2015, 121-5.

34 Autorevoli nel nostro caso: Valeriano 1556, ff. 115*v*-116*r*; Giovio 1978, 140. Cf. Isidoro, *Etym.*, 8, 11, 48; Scoto 1939, 15: «Volatilem virgam habere dicitur Mercurius ea ratione qua sermo facundiae rectae orationis tramite dirigitur»; Westra 1986, 174: «Caduceus est oratio rethorica». Nelle marche tipografiche: Zappella 1986, 1, 88-9.

35 Vaccaro 1983, 342-3; Zappella 1986, 1, 333-4; 2, fig. 1030.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 153-168
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

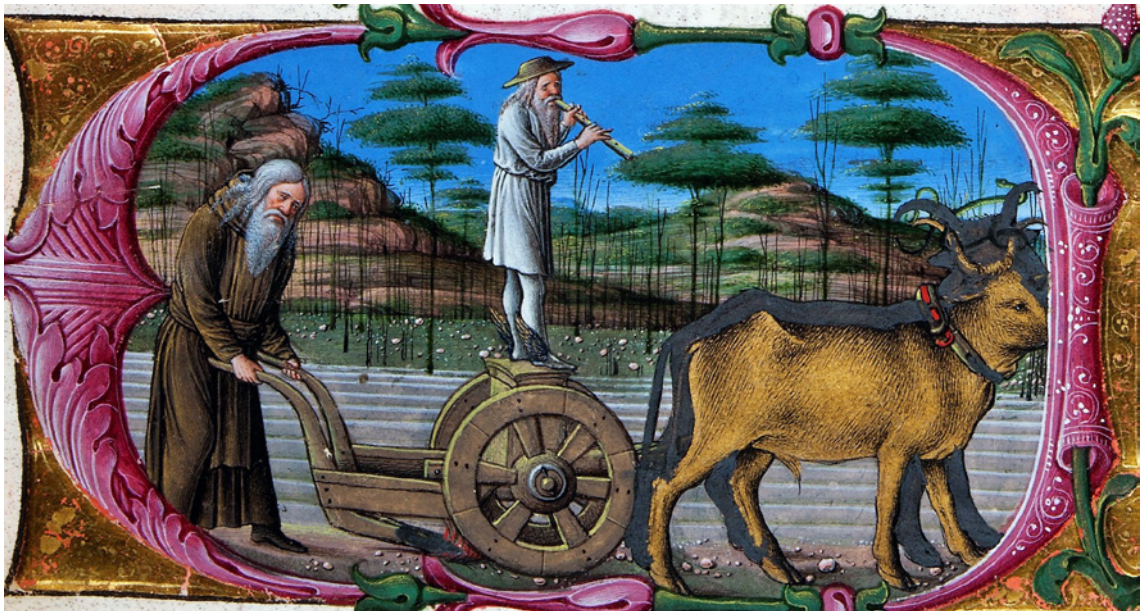


Figura 7 Pseudo-Lullo, *Opera chemica*, ca 1470. BNCF, B. R. 52, f. 21*v*

grafico. Si tratta di una miniatura **[fig. 7]** *Opera chemica* pseudo-lulliana, codice membranaceo quattrocentesco della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.[36] Al folio 21*v* è rappresentato Lullo che ara la terra alchemica con un aratro tirato da due buoi, uno d'oro e l'altro d'argento (allusivi del Sole e della Luna, primi agenti trasmutatori della Natura), mentre sullo stesso aratro Mercurio, con la medesima fisiognomia di Lullo, suona il flauto, strumento che simboleggia l'eloquenza del dio («Eloquentia autem in fistula designatur»).[37] Si notino i solchi perfettamente dritti e paralleli a indicare la *ratio* operativa, come pure le fiammelle che escono dalla punta del vomere, a significare il 'fuoco' alchemico che 'apre', cuocendola, la materia/terra metallica. La scenetta illustra un passo del capitolo XXVI della *Theorica* dell'*Opera chemica*, in cui si sentenzia che le virtù celesti (i 'buoi' Sole e Luna) sono aiutate dal lavoro del contadino/alchimista che ara, coltra, semina e concima, affinché la materia/terra dei metalli produca frutti, secondo una iconografia ed un gioco metaforico (quello appunto del giardiniere/alchimista), di cui ci son giunte non poche testimonianze.[38]

A parte il diverso contesto significante tra l'immagine della miniatura e l'insegna del Magno, non sfugge la singolare corrispondenza iconologica, ossia che in entrambe si vuole manifestare la parola sapiente che trasmette un'arte, comunicata attraverso lo scritto: Mercurio personifica la *vis loquendi*,[39] il *logos*, le doti oratorie (ne *La fabrica* del 1548, f. 95*v*: «Mercurio inventore del bel parlare ornato et però è detto dio dell'eloquenza, facondia»), mentre il suo lavoro campestre simboleggia l'attività scrittoria. Infatti, nella miniatura sono coniugate le funzioni operative dell'alchimista Lullo, aratore della terra metallica, con quelle faconde del suo trattato, i cui pregi letterari so-

36 Segnato: B.R. 52, ca 1470, f. 21*v* **[fig. 7]**; le miniature sono attribuite a Girolamo da Cremona; cf. Lazzi, Gabriele 1999, 195-6; sull'opera: Pereira, Spaggiari 1999.

37 *De deorum imaginibus libellus*, VI, in Liebeschütz 1926, 119.

38 Cf. Gabriele 1997, 59-61, 80-1, 127-40.

39 In base a una cospicua tradizione già classica, che ha nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella il testo paradigmatico per la cultura medievale e umanistica in merito, Mercurio è il *logos* sapiente, il dio dell'eloquenza e delle parole (cf. Lenaz 1975, 7, n. 14, 101-20; Hadot 1984, 137-9. Le fonti sono numerose fin dall'antichità; si veda almeno: Platone, *Crat.*, 407e-408b (cf. Fowden 1986, 201-2); Eraclito, *All. Hom.*, 55; Cornuto, *Theol. Gr. comp.*, 20-22; *Myth. Vat.* I, 2, 17 Zorzetti-Berlioz; *Myth. Vat.* III, 9, 1 Bode; Isidoro, *Etym.*, VIII 11, 45-47; Boccaccio, *Gen.*, 12, 62; Westra 1986, 43-4, 47; più in generale sulla mitografia medievale di Mercurio/eloquenza: Chance 1994, 291, 410, 429, 446-7, 571, n. 48). Per questa ragione, come anche per le sue valenze arcadiche e pastorali assume nell'iconografia emblematica e delle imprese il ruolo del giardiniere o contadino che lavora gli *horti litterarum*. Su Hermes arcade e cillenio: Wilhelm Heinrich Roscher, s.v. «Hermes», in Roscher 1886-1890, I.2, coll. 2342-3; Farnell 1909, 489-95 Raingeard 1935, 27-37, 489-95. Per i riferimenti medievali e rinascimentali: Boccaccio, *Gen.*, 2, 12, 5; Giraldi 1580, 1, 285-92; cf. Henkel, Schöne 1996, 205; Innocenti 1981, 96-109.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

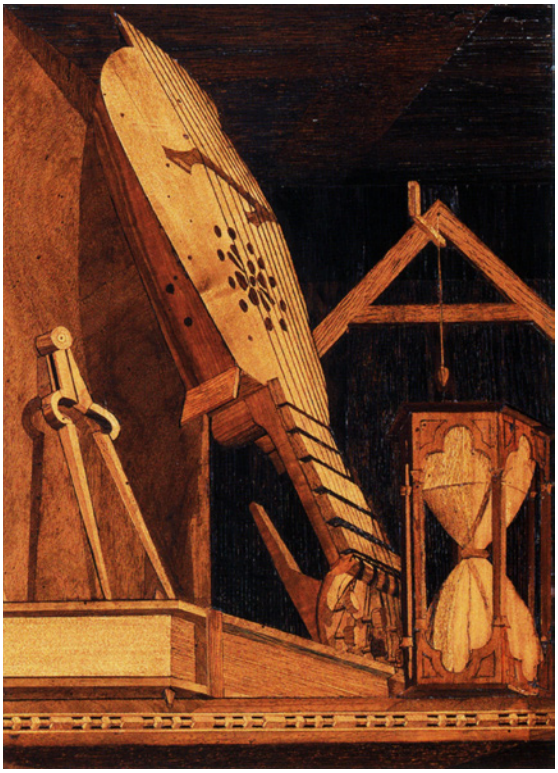


Figura 8 Francesco di Giorgio Martini e Giuliano da Maiano, tarsia dello Studiolo di Federico di Montefeltro a Gubbio (1478-1482). Oggi al Metropolitan Museum of Art di New York

no messi in risalto dal Mercurio con le sembianze di Lullo che suona il flauto sull'aratro. In modo simile, nell'impresa di Magno, osserviamo Mercurio che solca la 'pagina' spingendo l'aratro, e il caduceo, piazzato come un vessillo sopra lo stesso aratro, in una funzione identica a quella del suonatore di flauto della miniatura. In questa Mercurio/Lullo modula i suoni/parole che descrivono l'*opus* del contadino/alchimista esposti nel trattato *chemico*, in quella Mercurio/Magno e il caduceo sottolineano il savio discorso dello scritto, la dotta e accurata scelta dei vocaboli che tessono tra l'altro le pagine dell'*Alphabeto* e della *Fabrica*. Ignorando la fortuna del codice pseudo-lulliano in ambito quattro-cinquecentesco, non abbiamo elementi per sostenere o supporre che l'iconografia dell'insegna di Magno possa ispirarsi a questa miniatura, cosa che, in fondo, non pare necessaria. Infatti entrambe possono ritenersi delle interpretazioni e varianti figurative di quella diffusa metafora del lavoro dei campi di cui si diceva sopra.

[E] In basso, una gru con il sasso nella zampa[40] e un cane in atteggiamento guardingo,[41] sono affrontati e rivolti verso un tronco secco cui è appeso un l'archipenzolo, il cui filo a piombo cade proprio sopra una clessidra. La gru con il sasso nella zampa, soggetto che ritroviamo nelle marche tipografiche,[42] è proverbiale simbolo di vigilanza, soprattutto di essere capaci di vigilare senza addormentarsi, allo stesso modo il cane lo è di custodia e di sorveglianza. La loro presenza sottolinea l'attenzione e la cura con cui Mercurio/Magno/aratore svolge i propri compiti. Tanta vigilanza è rivolta da entrambi gli animali a un archipenzolo appeso sopra una clessidra, figura icastica dello scorrere del tempo questa,[43] mentre quello è simbolo di "regula, norma, stromento mediante il quale si pongono le cose a linea retta" come è definito ne *La fabrica del mondo*.[44] L'insieme allude al termine AD NORMAM del motto, ovvero agli armonici principi che regolano i tempi dell'arte dello scrittore, del poeta, ai modi e ai tempi che ne disciplinano la creazione. Un interessante parallelo iconografico si trova in una delle celebri tarsie **[fig. 8]**[45] dello Studiolo di Federico di Montefeltro a Gubbio, risalenti agli anni 1478-1482, progettate da Francesco di Giorgio Martini e realizzate da Giuliano da Maiano. Tale pannello ligneo mostra una serie di oggetti: a sinistra un compasso su un libro chiuso con dietro una *cithara* in verticale, a destra una clessidra in primo piano e sul pannello di fondo un archipenzolo appeso ad un

40 Questo motivo simbolico è diffuso in emblemi ed imprese del Rinascimento (Giovio 1978, 107; Valeriano 1556, f. 128*v*: «Custodia»; Henkel, Schöne 1996, 820), e si fonda su Plinio, *Nat. hist.*, 10, 58-59; per altre fonti antiche: Thompson 1936, 72-3. Altrettanto nel Medioevo: Isidoro, *Etym.*, 12, 7, 15; ma cf. George, Yapp 1991, 123-5. Nelle marche: Zappella 1986, 1, 210-211; 2, figg. 712-715; cf. Heitz 1895, 96-9.

41 Il cane come simbolo della fedele vigilanza è un *topos*; per la fortuna del tema nell'iconografia emblematica si veda Valeriano 1556, ff. 39*v*-40*r*: «Custodia»; Gelli 1928, nrr. 668, 1285, 1838; Henkel, Schöne 1996, 558 sgg.; De Tervarent 1997, 123; nelle marche tipografiche: Zappella 1986, 1, 93-94; 2, figg. 196-9; cf. anche *La Fabrica* del 1548, f. 95*v*, n. 1029. Cane quale geroglifico di custodia in Colonna 1998, 1, 69; Eliano, *Nat. an.* 7, 13; proverbiale *cave canem*: Varrone in Nonio Marcello, 224; Petronio, 29, 1; Isidoro, *Etym.*, 12, 2, 26.

42 Vaccaro 1983, 169; Zappella 1986, 1, 117; cf. van Havre 1883, 1, 215-8, 225-6.

43 Seneca, *Ep.*, 3, 24, 20; la clessidra attributo del Tempo deve la sua fortuna iconografica nel XVI secolo alla circolazione dell'immagine del *Triumphus Temporis* di Petrarca, ma compare anche in alcuni mazzi di tarocchi riferito a Saturno divoratore come al vecchio Eremita: Carandente 1963; Berti, Vitali 1987; Dummet 1993; cf. Castelli 1973, 23; De Tervarent 1997, 384-6; Doni 2004, 179; Klibansky, Panofsky, Saxl 1983, 309.

44 Alunno 1548, f. 102*r*.

45 Cf. Cheles 1986; Raggio 1999, 132-9; per l'immagine ringrazio la gentilezza della prof.ssa Nicoletta Guidobaldi.

Venezia Arti
n.s., 28, 2019, 153-168
e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

gancetto che, nel gioco prospettico, sembra disposto al di sopra della stessa clessidra, proprio come nel nostro caso. Non ci risultano prove storiche o documentali che facciano pensare a una derivazione dell'archipenzolo e clessidra di Magno da quelli della tarsia, né sappiamo se lui mai la vide o ne ebbe notizia. Ci limitiamo pertanto a rilevare siffatta sorprendente somiglianza formale, che propone una loro possibile sinergia concettuale. Infatti nella tarsia, il compasso, il libro, la *cithara* (simbolo di concordia, armonia, consonanza)[46] uniti alla coppia archipenzolo/clessidra, rinviano a significati di misura del tempo, proporzioni musicali, armonie, modalità similmente richieste dalle arti letterarie a cui era dedito il Magno. In ciò l'archipenzolo – la *norma* – assume un ruolo primario, come evidenzia il tronco secco a cui è appeso: iconografia che rinvia infatti a un cliché figurativo nobiliare, diffuso nel XVI secolo anche in ambito tipografico **[fig. 9]**[47] ed emblematico **[fig. 10]**,[48] nel quale blasoni e stemmi sono appesi agli alberi genealogici gentilizi. Analogamente, così sospeso, anche l'archipenzolo viene 'nobilitato' e additato quale soggetto il più autorevole.

Si tratta quindi di una composizione d'erudito e versatile sincretismo che, sotto il velo di *topoi* simbolici come Pegaso, l'alloro, la lucerna, l'archipenzolo ecc., ritrae appieno e fedelmente le attività e le caratteristiche intellettuali di Marcantonio Magno, come appunto conviene ad una marca editoriale. Di essa, in conclusione si può proporre la seguente lettura: nel raccoglimento della notte [*nocte*], la luce [*lucerna*] delle virtù poetiche [*albero di alloro*], illumina il *logos* di Marcantonio Magno [*Mercurio*] condotto dalla fama [*Pegaso*]. Magno compone/scrive senza deviare [*arator ricurvus agit*], grazie alla sua penna eloquente [*vomere con caduceo*], sulle righe [*sulcos*] della pagina [*campo*], compiendo ciò vigile e attento [*gru e cane*], a regola d'arte [*ad normam*: *archipenzolo appeso al tronco su clessidra*].

Figura 9 Marca tipografica. Simone Bevilacqua, *Biblia*, Venetiis, 1498

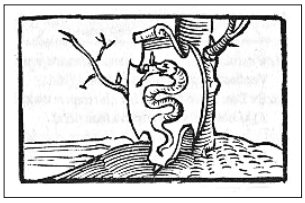


Figura 10 Scudo araldico appeso a un albero, emblema di Massimiliano duca di Milano. Andrea Alciato, *Emblematum liber*, Augsburg, 1531, c. A2*r*

Bibliografia

Alciato, Andrea (2015). *Il Libro degli Emblemi*. Introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele. 2a ed. riveduta e ampliata. Milano: Adelphi.

Alunno, Francesco (1546). *La fabrica del mondo*. Vinegia: per Nicolò Bascarini.

Bolzoni, Lina (1995). *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino: Einaudi.

Chance, Jane (1994). *Medieval Mythography. From Roman North Africa to the School of Chatres A.D. 433-1177*. Gainesville: University Press of Florida.

Cheles, Luciano (1986). *The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation*. Wiesbaden: Reichert.

Cicogna, Emmanuele Antonio (1842). *Delle inscrizioni veneziane raccolte e illustrate*. V. Venezia: presso Giuseppe Picotti.

Cione, Edmondo (1939). «L'"Alphabeto christiano" di Juan de Valdés e la prima sua edizione». *Maso Finiguerra*, 4, 296-300.

Colonna, Francesco (1998). *Hypnerotomachia Poliphili*. 2 voll. Introduzione, traduzione e commento cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. Milano: Adelphi.

Costabile, Patrizia (1989). «Forme di collaborazione, riedizioni, coedizioni, società». *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio = Catalogo della mostra Biblioteca Nazionale Centrale* (Roma 20 otto-

46 Alciato 2015, 30-3; cf. Henkel, Schöne 1996, 1297-1304; per le fonti classiche ancora fondamentale Volkmann 1856, 153-9.

47 Marca di Simone Bevilacqua: Zappella 1986, 1, 46; 2, fig. 25.

48 Alciato 2015, 21-5.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

bre-16 dicembre 1989). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 127-54.

De Tervarent, Guy (1997). *Attributs et symboles dans l'art profane: dictionnaire d'un langage perdu (1485-1600)*. Genève: Droz.

Di Lenardo, Lorenzo (2009). *I Lorio: editori, librai, cartai, tipografi fra Udine e Venezia (1406-1629)*. Udine: Forum.

Erasmo (1536). *Adagiorum chiliades*. Basileae: ex officina Frobeniana.

Farnell, Lewis Richard (1909). *The Cult of the Greek States*. 5. Oxford: Clarendon.

Ficino, Marsilio (1576). «In Phaedr.». *Opera omnia*. Basileae: ex officina Henricpetrina.

Firpo, Massimo (a cura di) (1994). *Juan de Valdés: Alfabeto cristiano*. Torino: Einaudi.

Firpo, Massimo (2006). «Marcantonio magno e l''Alfabeto cristiano' di Juan de Valdés». *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*. A cura di Alberto Merola, Giovanni Muto, Elena Valeri, Maria Antonietta Visceglia. Milano: FrancoAngeli, 157-66.

Firpo, Massimo (2010). «Marcantonio magno e l'"Alfabeto cristiano" di Juan de Valdés». Firpo, Massimo, *Storie di immagini. Immagini di storia. Studi di iconografia cinquecenteschi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 45-61.

Fowden, Garth (1986). *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gabriele, Mino (1997). *Alchimia e iconologia*. Udine: Forum.

Gabriele, Mino (2008). «Juan de Valdés, Francesco Alunno e una enigmatica immagine: l'insegna di Marcantonio Magno». *Suave mari magno... Studi offerti dai colleghi udinesi a Ernesto Berti*. A cura di Claudio Griggio e Fabio Vendruscolo. Udine: Forum, 117-39.

Gasparini, Giovan Battista (1984). «La natura giuridica dei privilegi per la stampa a Venezia». *La stampa degli incunaboli nel Veneto*. Verona: Neri Pozza, 103-20.

Gelli, Jacopo (1928). *Divise-motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*. Milano: Hoepli.

George, Wilma; Yapp, Brunsdon (1991). *The Naming of the Beasts. Natural History in the Medieval Bestiary*. London: Duckworth.

Ghirlanda, Domenico (2007). s.v. «Magno, Celio». *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Istituto per l'Enciclopedia Italiana.

Giovio, Paolo (1978). *Dialogo dell'imprese militari e amorose*. A cura di Maria Luisa Doglio. Roma: Bulzoni.

Giraldi, Lilio Gregorio (1580). «Historiae deorum gentilium». *Opera omnia*. Basileae: per Th. Guarinum.

Hadot, Ilsetraut (1989). *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*. Paris: Études augustiniennes.

Heitz, Paul (1895). *Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts.* Hrsg. von Paul Heitz, mit Vorbemerkungen und Nachrichten uber die basler Drucker von Carl Christian Bernoulli. Strassburg: Heitz (Heitz und Mundel).

Hellinga, Lotte (2015). *Fare un libro nel Quattrocento. Problemi tecnici e questioni metodologiche*. Udine: Forum.

Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht (Hrsgg.) (1996). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart-Weimar: Metzeler.

Innocenti, Giancarlo (1981). *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*. Padova: Liviana.

Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz (1983). *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*. Torino: Einaudi.

Jossa, Stefano (2007). «Petrarchismo e antipetrarchismo. Un sonetto inedito di Marco Antonio Magno al Brevio». *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma = Atti del seminario internazionale di studi* (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006). A cura di Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli. Roma: Vecchiarelli, 197-206.

Lazzi, Giovanna; Gabriele, Mino (a cura di) (1999). *Alambicchi di parole. Il ricettario fiorentino e dintorni*. Biblioteca Riccardiana 18 ottobre 1999-15 gennaio 2000. Firenze: Polistampa.

Lenaz, Luciano (a cura di) (1975). *Martiani Capellae De nuptiis Philogiae et Mercurii liber secundus*. Padova: Liviana.

Liebeschütz, Hans (1926). *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der Antiken Mythologie im Mittelalter*. Leipzig: Teubner.

Maffei, Sonia (2009). *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*. Napoli: La stanza delle scritture.

Middeldorf, Ulrich; Stiebral, Dagmar (1983). *Renaissance Medals and Plaquettes*. Firenze: SPES.

Moro, Giacomo (1989). «Insegne librarie e marche tipografiche in un registro veneziano del '500». *La Bibliofilía*, 91, 51-80.

Mortimer, Ruth (1974). *Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts*. *Italian 16th Century Books*, 2.1. Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press.

Murr, Josef (1890). *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*. Innsbruck: Wagnerische Universitäts-Buchhandlung.

Papini, Mario (1984). *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella* Scienza nuova *di G. B. Vico*. 2 voll. Bologna: Cappelli.

Petrarca, Francesco (2005). *Canzoniere Rerum vulgarium fragmenta*. A cura di Rosanna Bettarini. Torino: Einaudi.

Piscini, Angela (1988). s.v. «De Bailo, Francesco». *Dizionario biografico degli Italiani.* Roma: Istituto per l'Enciclopedia Italiana.

Pittoni, Battista (1566-1568). *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri... Con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*. Libro primo-Libro secondo, [Venezia].

Prosperi, Adriano (a cura di) (1988). *Juan de Valdés: Alfabeto Cristiano, edizione e introduzione a cura di Adriano Prosperi*. Roma: Istituto storico italiano per la storia moderna e contemporanea.

Pseudo-Lullo (ca. 1470). *Opera chemica*. Firenze: Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 52.

Raggio, Olga (1999). *Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and its Studiolo*. Vol. 1 of *The Gubbio Studiolo and its Conservation.* New York: The Metropolitan Museum of Art.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Raingeard, Pierre (1935). *Hermès psychagogue*. Paris: Les belles lettres.

Richardson, Brian (2004). *Stampatori, autori e lettori nel Rinascimento*. Milano: Bonnard.

Ripa, Cesare (2012). *Iconologia*. A cura di Sonia Maffei. Testo stabilito da Paolo Procaccioli. Torino: Einaudi.

Rodigino, Celio Ludovico (1516). *Lectionum Antiquarum libri sexdecim*. Venetiis: in aedibus Aldi et Andreae soceri.

Rolet, Anne (2004). «La pluie de fleurs dans les Symbolicae quaestiones d'Achille Bocchi, entre spiritualité religieuse et éloquence encomiastique». *Flore au paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles*. Présentation de Paulette Choné et Bénédicte Gaulard. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 123-7.

Rolet, Anne (2015). *Les Questiones symboliques d'Achille Bocchi. Symbolicae quaestiones, 1555.* 2 vols. Tours-Rennes: Presses Universitaires François Rabelais; Presses Universitaires de Rennes.

Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.) (1886-1890). *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig: Teubner.

Samek Ludovici, Sergio (1974). *Arte del libro. Tre secoli del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*. Milano: Ares.

Sanuto, Marino (1894). *I diarii*. Pubblicati per cura di Rinaldo Fulin, Federico Stefani, Nicolò Barozzi, Guglielmo Berchet, Marco Allegri. Tomo XL. Venezia: Visentini.

Scoto, Giovanni (1939). *Annotationes in Marcianum*. Edited by Cora E. Lutz. Cambridge (MA): The Mediaeval Academy of America.

Serrai, Alfredo (1988). *Bibliografia e Cabala - Le enciclopedie rinascimentali (I)*. Vol. 1 di *Storia della bibliografia.* A cura di Maria Cochetti. Roma: Bulzoni.

Silvestre, Louis-Catherine (1853). *Marques typographiques.* Paris: Jannet.

Spotti, Alda (1989). «Il manoscritto nell'officina tipografica». *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio. Catalogo della Mostra. Biblioteca Nazionale Centrale* (Roma, 20 ottobre-16 dicembre 1989). Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 65-75.

Thompson, D'Arcy Wentworth (1936). *A Glossary of Greek Birds.* Oxford: Clarendon.

Toscanella, Orazio (1574). *Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto*. Venetia: appresso Pietro dei Franceschini et nipoti.

Trento, Dario (a cura di) (1984). *Benvenuto Cellini. Opere non esposte e documenti notarili*. Firenze: Museo Nazionale del Bargello.

Vaccaro, Emerenziana (1983). *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella biblioteca Angelica di Roma*. Firenze: Leo S. Olschki.

Valeriano, Pierio (1556). *Hieroglyphica*. Basileae: [Michael Isengrin].

Valotti, Michela (2012). «Immagini 'parlanti'. Le marche tipografiche degli stampatori valsabbini». *Gli stampatori, da Sabbio alla conquista del mondo. Uomini, idee e tecniche tra Cinque e Seicento. Riflessioni in margine a una mostra*. A cura di Michela Valotti. Bergamo: Bolis, 46-9.

van Havre, Gustave (1883). *Marques typographiques des imprimeurs et libraires anversois*. Antwerpen: Buschmann.

Veneziani, Paolo (1989). «Il frontespizio come etichetta del prodotto». *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio = Catalogo della mostra* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 20 ottobre-16 dicembre 1989). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 99-126.

Veneziani, Paolo (1990). «La marca tipografica di Comin da Trino». *Gutenberg Jahrbuch*, 65, 162-73.

Veneziani, Paolo (2000). «Riutilizzo di marche tipografiche». *Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, 8, 5-23.

Venier, Marina (1989). «Immagini e documenti». *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*= Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 20 ottobre-16 dicembre 1989). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 25-62.

Volkmann, Ricardus (ed.) (1856). *Plutarchi De Musica*. Lipsiae: Teubner.

Westra, Haijo Jan (ed.) (1986). *The Commentary on Martianus Capella's "De nuptiis Philologiae et Mercurii" Attributed to Bernardus Silvestris*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Witcombe, Christopher L.C.E. (2004). *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*. Leiden; Boston: Brill .

Zappella, Giuseppina (1986). *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento.* 2 voll. Milano: Editrice Bibliografica.

e-ISSN 2385-2720
ISSN 0394-4298

Rivista annuale

Rivista del Dipartimento
di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia

Università
Ca'Foscari
Venezia

ISSN 0394-4298
9 770394 429008